
ICARIA
Roman Jakobson
El caso Maiakovski


EL CASO MAIAKOVSKI

Roman Jakobson

El caso Maiakovski



11·17

1

De la redacción preliminar de 150.000.000

Poetas grandilocuentes
dicen bufonadas
sobre las banderas escriben
sobre el acero
pero esto
es absolutamente innecesario.
La revolución
la revolución es simple
no es un conmovedor verso a los héroes
en el combate
luchan millones
van millones
cantan millones. *

* En la redacción final del poema este fragmento fue cambiado por los siguientes versos:

Cantamos exaltando la sencillez
y el gran capitán general de capitanes generales Fosh
y la más sublime de las majestades
se alejan del campo visual como piojos
es absurdo
cuando hablando a los cañones
cae sobre el zar el furioso zar
el territorio sin fronteras de esta guerra
todas las tierras
todas las mentes
todos los corazones
la gente ha vestido diferentes pantalones
han ido a luchar unos contra otros
se llamaban enemigos,
pero cada uno
tenía iguales manos y pies
e igual pena de un pud de peso
pero, quizá, con la lágrima el ojo ensucie
el rencor que hay de clase a clase.
Ser burgués
no significa
tener un capital
y tirar la casa por la ventana

> No es para Trotski
> no es para Lenin el verso conmovedor
> en el combate
> alabo a millones
> veo a millones
> canto a millones.

es el pie de los cadáveres
sobre el cuello
de los jóvenes
es tener la boca tapada con bolas de grasa;
ser proletario
no significa estar
sucio de carbón
ser el que maneja las fábricas
ser proletario
es amar el futuro
que ha hecho saltar la suciedad de los sótanos
créanme.

2

Una generación que malogró a sus poetas

Román Jakobson

y no me importa
Están muertos;
y no me importa
si yo, o bien él
los mató.

Maiakovski.

El verso de Maiakovski. Sus imágenes. Su composición lírica. En un tiempo escribí sobre todo esto. Publiqué apuntes. Pero constantemente volvía a la idea de una monografía. El tema es especialmente tentador, ya que la palabra de Maiakovski es «cualitativamente» diferente a todo lo que había en el verso ruso hasta él y por más que se establezcan relaciones generacionales, la estructura de su poesía es profundamente singular y revolucionaria. Pero ¡cómo escribir sobre la

poesía de Maiakovski ahora, cuando lo dominante no es el ritmo, sino la muerte del poeta y (recurriendo a la terminología poética de Maiakovski) «la intensa tristeza no quiere cambiarse en sereno y consciente dolor»! En uno de nuestros encuentros, Maiakovski, según tenía por costumbre, recitó sus últimos versos. Sin desearlo, se confrontaron con lo que se podía esperar de él, dadas sus posibilidades creativas de poeta, y yo dije: «Bien, pero es peor que lo habitual de Maiakovski». Y ahora las posibilidades creativas están borradas, las inimitables estrofas ya no tienen con qué compararse, las palabras «últimos versos de Maiakovski», de repente, han tomado un sentido trágico. La pena de la ausencia ensombrece lo que está ausente. Ahora, aunque más doloroso, es más sencillo escribir, no sobre lo perdido, sino más bien sobre la pérdida y sobre aquellos que perdieron.

Los que perdieron son nuestra generación. Aquellos que ahora se encuentran, aproximadamente entre los 30 y los 45 años. Aquellos que entraron en los años de la revolución ya formados; cuando ya no eran barro informe, pero aún no habían cristalizado, todavía eran capaces de sufrir y de transformarse, todavía capaces de comprender lo que les rodeaba, no en su estática sino en su devenir.

Más de una vez se ha escrito que el primer amor poético de esta generación fue A. Blok. Velimir Jlevnikov nos dio una nueva épica, las primeras obras auténticamente épicas, después de muchos años de oscu-

ridad. Incluso sus poesías breves dan la impresión de ser trozos de épica y Jlevnikov los unía en un poema narrativo. Jlevnikov es épico a pesar de nuestra época anti-épica y en esto radica una de las explicaciones del por qué está alejado de una amplia difusión. Otros poetas han acercado su poesía al lector, extrayendo de Jlevnikov y vertiendo este «océano de palabras» en el torrente lírico. En contraposición a Jlevnikov, Maiakovski personalizó en sí mismo el elemento lírico de su generación. Los grandes «cuadros épicos» le son totalmente ajenos e inadmisibles. Incluso, cuando trata el tema de «la cruenta Ilíada de las revoluciones», o el de «la Odisea de los años hambrientos», en lugar de una epopeya, surge sólo una lírica heroica de enorme resonancia, «*a plena voz*». Hubo un momento, en que terminaba la poesía del simbolismo y no se veía con claridad cuál de las dos nuevas y recíprocamente contrarias tendencias —el academicismo o el futurismo— iba a conquistar los corazones. Jlevnikov y Maiakovski proporcionaron el «leit-motiv» a la poesía de la época actual. El nombre de Gumiliev designa la línea secundaria de la nueva poesía rusa, su característico componente armónico. Si para Jlevnikov y Maiakovski «la patria de la creación es el futuro de donde sopla el viento de los dioses de la palabra», para Esenin es una mirada lírica al pasado y en sus versos se trasluce el cansancio de la generación.

Estos nombres determinan la nueva poesía a partir de 1910. Aunque sean brillantes, los versos de Aseev

o de Sellvinski son luz reflejada: no determinan la época, sino que la reflejan y su grandeza es derivada. Magníficos son los libros de Pasternak y, quizá, de Mandelshtam, pero son poesía de cámara que no engendrará una creación nueva. Sus palabras no inducen al movimiento ni inflaman los corazones de las generaciones, no abren paso al presente.[1]

El fusilamiento de Gumiliev (1886-1921), la larga agonía espiritual, los insoportables tormentos físicos y el final de Blok (1880-1921), las crueles privaciones y la muerte, entre inhumanos sufrimientos de Jlevnikov (1885-1922), los premeditados suicidios de Esenin (1895-1925) y de Maiakovski (1894-1930). Así, a lo largo de los años veinte de este siglo, han perecido, entre los treinta y cuarenta años, los inspiradores de una generación y en cada uno de ellos se ve la conciencia de la irremediable condena, insoportable en toda su duración y precisión. No sólo aquel que mataron, o el que se dio muerte, sino que encadenados al lecho del dolor, Blok y Jlevnikov murieron trágicamente. De los recuerdos de Zamiatin: «Todos somos culpables... recuerdo que no pude contenerme y telefoneé a Gorki: Blok ha muerto; no podemos perdonárnoslo». Victor Shklovski escribe en recuerdo a Jlevnikov: «Perdónanos por ti y por los otros que mataremos. El Estado

1. Al decir «de cámara», de ningún modo subestimamos su maestría. Poesía de cámara era, por ejemplo, la poesía de Baratinski o de Innokenti Anenski.

no se hace responsable de la muerte de los hombres; en época de Cristo no entendía el lenguaje arameo y, en general, nunca ha entendido el lenguaje humano. Los soldados romanos que atravesaron las manos de Cristo no eran más culpables que los mismos clavos. Sin embargo, para el crucificado es muy doloroso».[2]

El Blok poeta enmudeció, murió mucho antes que el hombre, pero a la hora de la muerte, sus versos surgieron todavía más jóvenes («Dondequiera que muera, moriré cantando»). Jlevnikov sabía que iba a morir, se estaba descomponiendo en vida, pidió flores para no sentir el hedor y escribió hasta el final. Esenin hasta la misma víspera de su suicidio escribió versos maestros sobre su muerte inminente. De versos está también llena la carta de despedida de Maiakovski y en cada línea se advierte al escritor profesional. Dos noches le separaban todavía de la muerte; en este intervalo mantuvo conversaciones de trabajo sobre la actualidad literaria y en la carta escribe: «Por favor, no murmuren, al difunto esto le disgustaba terriblemente». Se trata de un antiguo principio de Maiakovski: «El poeta debe acelerar el tiempo». Y por ello, él mira ya los propios versos, escritos antes de su muerte, con los ojos del lector de pasado mañana. Esta carta con todos sus motivos y la muerte misma de Maia-

2. El mismo Jlevnikov habla de su muerte en imágenes de suicidio:

kovski están tan íntimamente ligados a su poesía, que sólo es posible leerla en su contexto.

La creación poética de Maiakovski, desde sus primeros versos de «*Una bofetada al gusto social*» hasta sus últimas líneas, es una e indivisible. Es el desarrollo dialéctico de un único tema. Una excepcional unidad de símbolos. Un símbolo, una vez que ha sido lanzado como alusión, se va desarrollando y toma otra perspectiva. En ocasiones, el poeta destaca directamente en sus versos esta relación y remite a sus escritos más antiguos (por ejemplo, en el poema «*De esto*» remite a «*El hombre*» y en éste a sus primeros poemas

> ¿Cómo? ¡Zanguezi ha muerto!
> Además, se ha degollado con una navaja.
> ¡Qué triste nueva!
> ¡Qué desagradable noticia!
>
> Dejó una corta nota:
> «Navaja, corta mi cuello!»
> El largo cárice de hierro
> ha cortado el torrente de su vida: ya no existe...

líricos. Una imagen que en principio es humorística, se ofrece después fuera de esta motivación, o bien al revés, el motivo desarrollado de forma patética, se repite en forma de parodia. No se trata de un ultraje a la fe de ayer, sino de dos planos de un único símbolo: el trágico y el cómico, como en el teatro de la

Edad Media. Una única aspiración rige los símbolos. «Por el mundo propagaremos un nuevo mito».

¿Una mitología de Maiakovski?

La primera colección de sus versos se titula «*Yo*». Vladimir Maiakovski no es sólo el héroe de su primera obra teatral, sino que es también el título de esta tragedia y asimismo el encabezamiento de la última colección de sus obras. «A mí mismo amado» dedica sus versos el autor. Cuando Maiakovski trabajaba en el poema «*El hombre*» decía: «Quiero reflejar simplemente al hombre, al hombre en general, pero no una abstracción de los Andreev, sino un auténtico Iván, que mueva las manos, coma sopa de col y se haga sentir directamente». Pero Maiakovski directamente sólo siente su propio estado. En el artículo de Trotski sobre Maiakovski (un artículo inteligente, dijo el poeta) hay una observación muy exacta: «Para ascender al hombre, él lo eleva hasta Maiakovski. Así como el griego era antropomórfico y confrontaba ingenuamente las fuerzas de la naturaleza consigo mismo, así también nuestro poeta es maiakomórfico y es él mismo quien puebla las plazas, las calles y los campos de la revolución. Incluso, cuando en el poema de Maiakovski el papel de héroe lo representa un colectivo de 150.000.000 de hombres, éste se transforma en un único Iván colectivo, en un bogatir [3] de leyenda, que a su vez adquiere los conocidos rasgos del

3. Bogatir: héroe de los cantos épicos populares rusos.

«yo» del poeta. En los borradores del poema este «yo» prorrumpe de forma aún más patente.[4]

En general, el «yo» del poeta no está agotado ni dominado por la realidad empírica. Maiakovski, pasa en una de sus «innumerables almas». Sobre sus espaldas ha debido cargar «el espíritu inflexible de la eterna revuelta», un espíritu desencadenado sin nombre ni apellido, «del tiempo futuro solamente el hombre». «Y siento que mi yo es pequeño. Alguien quiere escapar de mi interior con obstinación». El tormento de la angustia del fin determinado y la voluntad de superar los límites estéticos son los motivos con los que continuamente juega Maiakovski. Ningún refugio del mundo puede encerrar al poeta y a la desenfrenada horda de sus deseos. «Encarcelado en el recinto terrestre, arras-

4.

Nuevo nombre
libérate
y vuela
hacia el espacio de la morada universal;
cielo bajo
milenario
desaparece, asiento azul.
Soy yo
yo, yo
yo
yo
yo
yo
de la tierra purificador inspirado...

tro el yugo diario». «Me ha encadenado la tierra maldita». La angustia de Pedro el Grande «prisionero encadenado a la propia ciudad». Los territorios gobernados que «rebasan los límites fijados por el mismo gobernador». La celda del bloqueo se convierte, en los versos de Maiakovski, en una mazmorra universal, abatida por el ímpetu cósmico «más allá de las radiantes fisuras del ocaso». El llamamiento revolucionario del poeta se dirige a todos: «a aquél que le es insoportable y ahogante», al que «ha llorado porque los lazos del mediodía son estrechos». El yo del poeta es un ariete que retumba contra un futuro prohibido, es la voluntad «lanzada hasta el último confín» de realizar el futuro, de conseguir la absoluta plenitud de la existencia: «debemos arrancar la alegría a los días venideros».

Al ímpetu creador hacia un futuro transformado se le opone la tendencia a la estabilización del invariable presente, con su acumulación de trastos viejos inertes, con la extinción de la vida entre esquemas estrechos y rígidos. El nombre de esta fuerza elemental es la vida cotidiana *(Bit).*[5] Es curioso que en el idioma y la literatura rusa, esta palabra y sus derivados tengan un papel importante; del ruso ha llegado hasta el dzirio,[6] mientras que en las lenguas europeas no existe la

5. Bit: palabra de difícil traducción en todo su contenido semántico. Significa también «modo de vida», «costumbre».
6. Dzirio, lengua hablada por un grupo de habitantes de la República Autónoma de Komi, que forma parte de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia.

denominación correspondiente, seguramente, porque en la conciencia europea de masas a las formas y normas estables de la vida no se contrapone nada que las excluya. La rebelión de la personalidad contra las bases rígidas de la convivencia supone, de hecho, su existencia. La verdadera antítesis de la vida cotidiana es el derrumbamiento de las normas, directamente perceptible por sus participantes. En Rusia esta sensación de inestabilidad de las bases, no como deducción histórica sino como experiencia inmediata, es conocida desde hace mucho tiempo. Ya en la Rusia de Chaadáiev, a la situación de «muerto estancamiento» se le asocia un sentido de fragilidad y de inestabilidad: «todo corre, todo pasa... en nuestras casas, estamos como acuartelados, en la familia tenemos el aspecto de extranjeros, en las ciudades parecemos nómadas». O también en versos de Maiakovski:

> ... las leyes
> los conceptos
> las creencias
> los graníticos montones de las capitales
> y el inmóvil rojizo del mismo sol,
> todo se ha vuelto más fluido
> un poco movedizo
> un poco diluido.

Pero, estos cambios, este «deslizarse de la sala» del poeta, todo esto no es más que «un hálito que apenas

se siente, quizá, sólo con la punta del alma». La estática continúa dominando. Es el eterno enemigo del poeta y no se cansará de volver sobre este tema. «La vida cotidiana sin movimiento». «Todo está como hace siglos. Si no le pegan, no se mueve la yegua de la vida cotidiana». «Lo graso invade las fisuras de la vida cotidiana y se solidifica, quedo y ensanchado». «El pantano de la existencia cotidiana se ha llenado de cieno y se ha cubierto del lodo de la monotonía». «Se ha cubierto de moho la vieja-vieja existencia cotidiana». «La arrastrada vida cotidiana penetra en todas las fisuras». «Probad a hacer cantar a la chismosa vida cotidiana». «En el orden del día, incluid el problema de la vida cotidiana».

En otoño,
  en invierno,
    en primavera
      en verano
durante el día
  en el sueño
no acepto
  odio esto
todo.
Todo
  esto que en nosotros
    está marcado por la servidumbre pasada,
todo
  esto que como un mezquino enjambre
se ha introducido
  y se ha asentado como vida cotidiana

incluso en nuestro
régimen de roja bandera.

Sólo en el poema «*De esto*» la desesperada lucha del poeta con la vida cotidiana se presenta al descubierto; la vida cotidiana no está personificada; en esta vida mortecina, el poeta penetra directamente con el ímpetu de la palabra y ésta responde ajusticiando al poeta «con todos los fusiles, con todas las baterías, con cada máuser y cada browning». En otros textos de Maiakovski, la vida cotidiana está personificada, pero según indicación del propio autor, no se trata de una persona viva sino de una tendencia a la que se ha dado vida. La determinación de este enemigo en el poema «*El hombre*», es de una generalidad extrema: «El soberano de todo, mi adversario, mi invencible enemigo». Al enemigo se le puede concretar, localizar, puede ser llamado, por ejemplo, Wilson, se le puede instalar en Chicago y con el lenguaje de la hipérbole de leyenda, se le puede esbozar el retrato. Pero aquí hay que hacer una «pequeña observación»: «Los pintores retratan a Wilson, Lloyd-George, Clemenceau, con rostros bigotudos o sin bigote y es inútil: es siempre lo mismo». El enemigo es una imagen universal y las fuerzas de la naturaleza, los hombres, las sustancias metafísicas son, sólo, sus imágenes-máscara de una ocasión: «El hombre calvo, invisible, los dirige siempre, el gran maestro del baile del cancán universal. Ora en forma de idea, ora parecido a un diablo, ora radian-

te como Dios, desapareciendo tras una nube». Si pensáramos traducir la mitología de Maiakovski al lenguaje de la filosofía especulativa, la correspondencia exacta a esta hostilidad sería la antinomia del «yo» y del «no yo». No se puede hallar un nombre más adecuado para el enemigo.

Así como el «yo» creador del poeta no está cubierto por el «yo» empírico, también, a la inversa, este último no está cubierto por el primero. En un desfile anónimo de los conocidos enredados en la telaraña de su habitación

en uno
      reconocí
            —semejantes como gemelos—
a mí mismo:
      era
            yo.

Este horrible doble, el «yo» de la vida cotidiana, es el poseedor-acumulador que Jlevnikov contrapone al inventor. Su credo es la estabilización y el autoaislamiento: «El rincón es mío, las cosas son mías y mío es el retrato colgado de la pared».

La visión de un inmutable orden universal —de un universo aislado en apartamentos— oprime al poeta. «Todo está mudo, el universo duerme».

¡Las revoluciones sacuden los cuerpos de los imperios,
la manada humana cambia de pastores,
pero a ti,
soberano no coronado de los corazones,
no te mueve ninguna revuelta!

A este poder insufrible debe ser contrapuesta una rebelión sin precedentes cuyo nombre todavía no existe. «La revolución privará al zar del título real. La revolución arrojará el hambre de las masas a la panadería. Pero a ti, ¿qué nombre te vamos a dar?». Los términos de la lucha de clases no son más que analogías convencionales, simbolización aproximada, uno de los planes, *pars pro toto.* El poeta que «de las batallas no acaecidas ha visto las peripecias», reinterpreta la terminología habitual. En los apuntes de 150.000.000 se dan las siguientes definiciones características: «Ser burgués no es tener un capital y tirar la casa por la ventana. Es el pie de los cadáveres sobre el cuello de los jóvenes, es tener la boca tapada con bolas de grasa. Ser proletario, no significa estar sucio de carbón, ser el que maneja las fábricas. Ser proletario es amar el futuro que ha hecho saltar la suciedad de los sótanos, créanme».

La unión primordial de la poesía de Maiakovski con el tema de la revolución ha resultado evidente varias veces. Pero, sin embargo, no se ha prestado atención a otra indisoluble unidad de motivos en su obra: la de la revolución y la muerte del poeta. De esto hay indi-

cios ya en la Tragedia[7] y, a partir de este momento, el carácter no fortuito de esta unión se hará «claro hasta la alucinación». ¡No hay clemencia para el ejército de héroes, para los voluntarios condenados a muerte! El poeta es la víctima expiatoria sacrificada en nombre de una auténtica resurrección universal futura (tema de «*La Guerra y el universo*»). Cuando en la corona de espinas de la revolución venga un cierto año, «yo os mostraré mi alma, y la abriré para que sea más grande, y os la daré, ensangrentada como una bandera». (Tema de la «*Nube en pantalones*»). En los versos de los años revolucionarios se dicen las mismas cosas en términos de tiempo pasado. El poeta, movilizado por la revolución, se alza «sobre el cuello de su propia canción» (es uno de los últimos versos que aparecieron en vida de Maiakovski; una alocución a los camaradas descendientes, escrita con la clara conciencia de un próximo final). En el poema «*De esto*» el poeta está destruido por la vida cotidiana: «Terminó la masacre... Sólo en el Kremlin trozos de poetas resplandecían al viento como una bandera roja». Este motivo repite claramente las imágenes de «*La Nube*».

El poeta capta el futuro con oído insaciable, pero a él no le estaba predestinado entrar en la tierra de Promisión. Las visiones del futuro corresponden a las páginas más intensas de Maiakovski. «No hay indicios de la banal vida cotidiana» (El proletario que vuela).

7. La tragedia «*Vladimir Maiakovski*», escrita en 1913.

«El día que se abrió era tal, que los cuentos de Andersen se deslizaban a sus pies como cachorros». «¡No sabrás si esto es el aire, una flor, o un pájaro! Y canta, es perfumado y de varios colores». «Llamadnos Abel o Caín, para nosotros no hay ninguna diferencia. El futuro ha empezado». Para Maiakovski, el futuro es una síntesis dialéctica. El fruto de todas las contradicciones encuentra su expresión en la imagen burlona de Cristo que juega a las damas con Caín, en el mito de un universo empapado de amor, en la tesis: «La Comuna es un lugar donde han desaparecido los burócratas y donde habrá muchos versos y canciones». La actual desunión, la contradicción entre la construcción concreta y la poesía, «la delicada cuestión del lugar del poeta en el sistema obrero» es uno de los problemas más agudos para Maiakovski. «¿Quién necesita, decía, que la literatura ocupe un sitio especial? O bien ocupará todo el periódico cada día, estará en cada página, o bien no es en absoluto necesaria. Váyase al diablo toda esta literatura que se sirve como postre» (Recuerdos de D. Lebedev).

Maiakovski siempre trataba de forma irónica las conversaciones acerca de la inutilidad y de la muerte de la poesía (en realidad, decía, son conversaciones absurdas, pero útiles para la revolución del arte). En el poema «*La Quinta Internacional*», que Maiakovski preparó con empeño durante mucho tiempo, pero no llegó a terminar, tenía la intención de plantear con aspereza el problema del arte del futuro. La trama pensada es la

siguiente: la primera etapa de la revolución —la revolución social mundial— está acabada. La humanidad se aburre. La vida cotidiana está sobrevivida. Hace falta un nuevo acto de conmoción mundial, organizado por la Quinta Internacional, una «revolución del espíritu» en favor de un nuevo orden de vida, de un nuevo arte, de una nueva ciencia. La introducción publicada de este poema es una orden de suprimir la belleza del verso y de introducir en la poesía la brevedad y exactitud de las fórmulas matemáticas y de la indiscutible lógica. Se da un ejemplo de construcción poética, según el modelo de un problema lógico. Cuando yo contesté de manera escéptica a este programa poético, a esta prédica del verso contra el verso, Maiakovski, sonriendo, me dijo: «Pero ¿tú has notado que la solución de mi problema es transmental?»

La magnífica poesía «*A casa*» está dedicada a la antinomia entre lo racional y lo irracional. Es el sueño de la fusión de ambos elementos, de una especie de racionalización de lo irracional.

Yo
    me siento una fábrica soviética,
que elabora dicha.
No quiero
    que a mí, como una florecita,
me arranquen del campo,
    después de penosa labor.

Quiero,
que más que un sueldo de especialista
el corazón
reciba un gran amor.
Quiero
que al final del trabajo
el comité de fábrica
cierre mis labios
con un candado.
Quiero
que la pluma
se equipare a la bayoneta.
Que del trabajo de hacer versos,
así como de la producción del hierro y del acero,
haga discursos [acero,
en nombre del Politburó
Stalin.
Dirá:
«Las cosas están así
y así...
hemos superado
los más altos niveles
de las normas obreras:
en la Unión
de Repúblicas
la comprensión de los versos
es superior
a las normas prebélicas...».

El motivo de la confirmación de lo irracional, se da en Maiakovski en diversos aspectos. Cada una de estas imágenes aparece con frecuencia en su obra. Las estrellas («¡Si las estrellas se encienden, quiere decir que a

alguien le hace falta!»), la extravagancia de la primavera («En lo que respecta al pan está claro y en lo que respecta a la paz también. Pero la pregunta cardinal de la primavera ha de resolverse a toda costa»). El corazón que convierte «el invierno en verano» y «el agua en vino» («El corazón que he levantado es como una bandera, milagro del siglo xx»). Y la réplica del enemigo: «Si el corazón lo es todo, ¿por qué, por qué entonces os he acumulado, querido dinero? ¿Cómo se atreven a cantar? ¿Quién les dio derecho? ¿Quién permitió a los días relumbrar como en julio? ¡Encerrad el cielo en alambres! ¡Atad la tierra con las calles!». Pero el principal tema irracional de Maiakovski es el amor. Un tema que se venga cruelmente de aquel que se ha atrevido a olvidarlo; dispersa, como una tormenta, a las personas y las cosas y atrae todo lo restante. Y, al igual que la poesía, este tema es a la vez inseparable de la vida actual y, en desunión con ésta, está mezclado «con trabajos, ganancias y otras cosas». El amor es abatido por la vida cotidiana.

> Todopoderoso, tú has inventado un par de manos,
> has querido
> que cada uno tenga una cabeza,
> ¡¿por qué no has pensado
> que se pudiera sin sufrimiento
> besar, besar, besar?!

¿Resaltar lo irracional? Y Maiakovski dibuja un duro cuadro satírico: por un lado el somnoliento tedio de la banalidad —la utilidad de las cooperativas, el perjuicio de la bebida, el alfabeto político de Berdnikov, «los lugares vacíos se llenan de agujeros» —y por otro lado, un granuja encadenado de dimensiones planetarias (la poesía «*Tipo*»). Es una acentuación satírica de la antinomia dialéctica.

La racionalización de la producción, el alto nivel de la técnica, la construcción planificada, sí, si detrás de esta obra «el ojo entreabierto del futuro esparce auténtico amor terrestre», pero no, si esta obra es un ávido aferrarse al presente. En esta última circunstancia la más grandiosa técnica se convierte en el «aparato más perfecto del provincialismo y de la murmuración a escala mundial» (Mi descubrimiento de América). De este provincialismo planetario está impregnada la vida de 1970 en «*El chinche*» de Maiakovski: un sistema extremadamente racional, sin violencia, sin condensaciones superfluas de energía, sin sueños. La revolución social mundial se ha conseguido, pero la revolución del espíritu todavía está por llegar. Es un panfleto sumiso contra los herederos espirituales de los sombríos jueces que en una sátira anterior de Maiakovski «no se sabe por qué ni de dónde bajaron sobre el Perú». Estos personajes de «*El chinche*» tienen muchas afinidades con el «*Nosotros*» de Zamiatin, pero en Maiakovski, hasta la antítesis de esta convivencia racional utópica —la revuelta en nombre de la

arbitrariedad irracional, del alcohol y de la incontrolable felicidad personal— está ridiculizada con dureza, mientras que Zamiatin la idealiza.

Es inquebrantable la fe de Maiakovski en que tras las montañas de dolor, tras la crecida en espiral de la revolución están los «auténticos cielos terrestres», única solución posible a todas las contradicciones. La vida cotidiana es sólo un equivalente de la síntesis futura, no anula las contradicciones sino que tan sólo las disimula. El poeta rechaza la sustitución de la dialéctica por el compromiso, por la reconciliación mecánica de los contrarios. Los héroes del feroz sarcasmo de Maiakovski son el «conciliador» (Misteria Buff) y, después de la pintoresca galería de burócratas «coordinadores» representados en los versos de propaganda, Pobedonosikov, jefe director de la oficina para la dirección de la coordinación (*«El baño»*). Poner barreras en el camino del futuro, ésta es la verdadera esencia de la actividad de estos «hombres artificiales». La máquina del tiempo les arrojará fuera irremediablemente.

Es una ilusión criminal sustituir el único problema esencial, el de la «vida maravillosa» de todos, por pequeños arreglos para hacerse una felicidad personal. ¡Es pronto para alegrarse! El tema de las primeras escenas de *«El chinche»*, es el cansancio provocado por el tono marcial de la existencia, por la alineación al frente, por las metáforas de trinchera. «Siempre trincheras y trincheras. Ahora ya no estamos en el diecinueve. La gente quiere vivir para sí misma». La construcción de

la familia. «Las rosas florecerán y perfumarán ya en este lapso de tiempo». «El elegante resultado del camino lleno de luchas de nuestro camarada». Oleg Baian, cultivador de la belleza, declara: «Hemos conseguido conciliar y coordinar las contradicciones de clase y otras, en lo cual un hombre con ojo marxista, no puede dejar de ver, por decirlo así, como en una gota de agua, la felicidad futura de la humanidad, vulgarmente llamada «socialismo» (antes en un sentido lírico decía: «Está estirado en una mullida cama y de la mesita de noche se le ofrecen frutas y vinos»). Hay un odio infinito hacia estos cazadores de ocio y de comodidad en cada verso de Maiakovski. A ellos les responde el mecánico de «*El chinche*»: «Arriba, todos adelante. Pero no saldremos de este agujero de trinchera con la bandera blanca». «*De esto*» desarrolla este mismo tema en el plano del drama íntimo. Maiakovski invoca la llegada del amor-salvador. «Confisca, anula mi sufrimiento». Y el mismo Maiakovski contesta:

Déjalo.
    No son necesarias
        ni palabras
            ni peticiones.
¡¿Qué sentido tiene,
    si tú
        sólo
            te salvas?!
Deseo

salvación para toda la tierra privada de amor,
para toda la humanidad del mundo.
Estoy aquí hace siete años,
y estaré doscientos,
clavado
esperando esto.
Sobre el puente de los años,
entre desprecios
y burlas,
con la misión de redentor del amor terreno
deberé permanecer
y permaneceré por todos
por todos pagaré
por todos lloraré...

Pero Maiakovski sabe perfectamente que puede envejecer cuatro veces, luego rejuvenecer otras cuatro y esto será sólo una tortura cuádruple, un horror multiplicado frente al absurdo cotidiano y a las fiestas humanas anticipadas. De todos modos, él no verá la revelación universal de la absoluta plenitud de la existencia; de todos modos, es inevitable el éxito final: «Yo no he consumido toda mi parte terrena de la vida, en la tierra no he consumido toda mi parte de amor». Su destino es la muerte expiatoria sin haber conocido la alegría.

me disparan por todos
me degüellan por todos
¿y yo cuándo vivo?
¿y a mí qué me queda?

A esta pregunta Maiakovski ha dado una respuesta precisa.

Aunque los futuristas rusos pusieron todo el entusiasmo en destacarse de los «generales-clásicos» ellos eran sangre de la sangre de las tradiciones literarias rusas. No es casual que el arrogante lema táctico de Maiakovski «Y ¿por qué Pushkin no es atacado?» se transforme en una alocución elegíaca al mismo Alenksandr Sergueevich: «Pronto moriré y estaré mudo. Después de mi muerte estaremos casi al lado». Los versos de Maiakovski sobre el futuro que hacen eco a la utopía de Versilov,[8] su himno a la divinidad humana, la lucha de «*El treceavo apóstol*»,[9] su rechazo ético a Dios, todo esto está más cerca del pasado de la literatura rusa que del ateísmo oficial de turno. La fe de Maiakovski en la inmortalidad personal, no está ligada al catecismo de Jaroslav.[10] Su visión de la resurrección futura de los muertos en su carne, converge con la mística materialista del filósofo Fedorov.

En la primavera de 1920 volví a Moscú, sitiada por el bloqueo. Llevé nuevos libros europeos e información sobre el trabajo científico de Occidente. Maiakovski me hizo repetir varias veces mi confuso relato sobre la teoría general de la relatividad y sobre las discusiones

8. Versilov es el protagonista de la novela de Dostoievski «*El adolescente*».

9. Título originario del poema «*La nube en pantalones*».

10. Jaroslav (1878-1943), político bolchevique que se dedicó a la propaganda antirreligiosa.

que giraban a su alrededor en aquel tiempo. La liberación de la energía, la problemática del tiempo, la cuestión de si la velocidad superior a la de la luz no sería un movimiento hacia atrás en el tiempo, todo esto apasionaba a Maiakovski. En raras ocasiones le había visto tan atento y entusiasmado. «¿Y tú no crees —preguntó él de repente— que así será conquistada la inmortalidad?» Le miré sorprendido y murmuré alguna cosa incrédula. Entonces con una obstinación hipnotizante, que seguramente es familiar a todos aquellos que han conocido de cerca a Maiakovski, apretando las mandíbulas, dijo: «Yo estoy totalmente convencido de que no habrá muerte. Los muertos resucitarán. Encontraré a un físico que punto por punto me explique el libro de Einstein. No puede ser que no lo haya entendido. A este físico le daré una ración de académico». Para mí, en aquel momento, se reveló un Maiakovski totalmente distinto: el imperativo de la victoria sobre la muerte le dominaba. Luego explicó que preparaba un poema, «*La Cuarta Internacional*» (cuyo título cambió luego por el de «*La Quinta Internacional*»), y que allí trataría de todo esto. «Einstein será miembro de esta Internacional. Será mucho más importante que 150.000.000. Maiakovski tenía el proyecto, en aquel tiempo, de enviar a Einstein un radiotelegrama de saludo: a la ciencia del futuro de parte del arte del futuro. No volvimos en lo sucesivo a hablar de este tema. «*La Quinta Internacional*» quedó inacabada. Pero el epílogo del poema «*De esto*» dice: «Veo, veo claro

hasta los detalles... Inaccesible a la putrefacción y a las cenizas, resplandeciente a través de los siglos, se alza el taller de las resurrecciones humanas».

PETICIÓN A...
(¡Se lo ruego, camarada químico, complete Vd. mismo la fórmula!)

Para mí no existe la más mínima duda de que esto, para Maiakovski, no es un título literario sino una auténtica petición motivada al tranquilo químico de larga frente del siglo XXX.

¡Resucítame
aunque sólo sea porque
yo como poeta
te he esperado,
desechando el absurdo cotidiano.
Resucítame
aunque sólo sea por esto!
Resucítame:
quiero terminar de vivir mi parte.

En «*El chinche*», en un plano de comedia, también se encuentra el mismo futuro Instituto de la Resurrección Humana. Este motivo es cada vez más insistente en los últimos escritos de Maiakovski. El tema del drama «*El baño*» es: «Del futuro con la máquina del

tiempo llega una mujer fosforescente, encargada de elegir a los mejores y de trasladarlos al siglo futuro»: «A la primera señal volamos hacia adelante, rompiendo el tiempo decrépito... el tiempo que vuela limpiará y reducirá el lastre, agravado por los trastos viejos, el lastre vaciado por la incredulidad». De nuevo, la fe es la garantía de la resurrección. Los hombres futuros deben transformar, no tan sólo lo que tienen ante sí, sino también lo pasado. «Romperemos con los pies la barrera del tiempo... como hemos escrito, el mundo será así y el miércoles y en el pasado y ahora y siempre y hoy y mañana, por los siglos de los siglos» (150.000.000). En los versos en memoria a Lenin, Maiakovski aunque de un modo cifrado, insiste sobre lo mismo:

Y la muerte
    no se atreverá
                a tocarle,
él está
    en el cálculo del futuro;
los jóvenes
    escuchan
        estrofas sobre la muerte,
pero con el corazón oyen: inmortalidad.

En los primeros escritos de Maiakovski, la inmortalidad personal física se realiza, a pesar de la experiencia científica: ¡Estudiantes! ¡Todo lo que sabemos y aprendemos son tonterías! ¡La física, la química y la

astronomía son absurdas!» («*La ascensión de Maiakovski*»). En este período, la ciencia es sólo para Maiakovski el arte vano de extraer una raíz cuadrada a cada segundo, una inhumana recolección de trozos petrificados de años pasados. Y el panfletista «*Himno al científico*» no se transforma en un auténtico himno de entusiasmo hasta el momento en que el poeta descubre en el «cerebro futurista de Einstein», en la física y la química del futuro, los instrumentos milagrosos de la resurrección humana. «El Volga del tiempo humano, al cual, como troncos flotantes, nos lanzó nuestro nacimiento, nos lanzó a revolcarnos y correr por la corriente; este Volga, desde ahora, está a nuestras órdenes. Obligaré al tiempo a pararse y a correr en cualquier dirección y a cualquier velocidad. Los hombres podrán salir de los días como los pasajeros de los tranvías y autobuses... Tú puedes hacer revolotear los largos y monótonos años de dolor, meter la cabeza entre los hombres y sobre ti, sin rozarte ni herirte, volará cien veces por minuto el proyectil del sol, dando el golpe de gracia a los días negros». (Éstas son las palabras más jlevnikovianas de Maiakovski).

Pero sean cuales fueren los caminos de la inmortalidad, esta imagen es invariable en la mitología poética de Maiakovski: para él no hay resurrección sin encarnación, sin carne; la inmortalidad no puede tener lugar en el más allá, está indisolublemente ligada a la tierra. «Yo soy para el corazón, pero ¡¿dónde está el corazón de los incorpóreos?!... se colocó por tierra... un reba-

ño incorpóreo: ¡te acosa la angustia! («*El hombre*»). «Aquí en la tierra, queremos vivir no más alto ni más bajo que todos estos pinos, casas, caballos y hierbas» (Misteria Buff). «Yo, toda la vida —con todas las fuerzas del corazón— en este mundo, he creído y creeré» («*De esto*»). El eterno terrenal es el sueño de Maiakovski. Este tema de la tierra está violentamente contrapuesto a toda abstracción inmaterial más allá del mundo y aparece en la poesía de Maiakovski y de Jlevnikov, en una encarnación filosófica condensada (no se trata incluso del cuerpo, sino de la carne); su máxima expresión es el culto sincero a las fieras y a la sabiduría animal.

«Se levantan de los montículos funerarios y se cubren de carne los huesos sepultados» («*La guerra y el universo*»); no es sólo la realización poética de un esquema burlesco. El futuro que resucita a los hombres del presente, no es sólo un procedimiento poético, una motivación del caprichoso entrelazamiento de dos planos narrativos: es el mito más arcano de Maiakovski.

Al inquebrantable amor al maravilloso futuro, Maiakovski une la hostilidad hacia los niños que, a primera vista, no son compatibles con este futurismo fanático. Pero, en realidad, el motivo obsesivo del odio por el padre, el «complejo paterno», armoniza en Dostoievski con el respeto a los antepasados y el culto a la tradición, así como en el mundo espiritual de Maiakovski, a la fe abstracta en la transformación futura del mundo se asocia de manera regular el odio hacia el nocivo in-

finito del mañana, que continúa el hoy («¡un calendario es un calendario!»); la inextinguible hostilidad hacia «el amor liviano a la clueca» que reproduce sin cesar la actual vida cotidiana. Maiakovski podía tomar en consideración, de forma abstracta, la misión creativa de «la colectividad de niños» en la inacabada disputa con lo que es viejo, pero se alteraba cada vez que en la habitación entraba corriendo un niño de carne y hueso. En un niño concreto Maiakovski no reconoce su mito sobre el futuro. Para él se trata tan sólo de un nuevo retoño del multifacético enemigo. Es precisamente por esto por lo que los hijos de Manílov,[11] Arístides y Temístocles, encontraron su digna continuación en el grotesco puerilismo del admirable guión de cine de Maiakovski «*¿Cómo están*» [12] Y su poesía juvenil «*Unas palabras sobre mí mismo*» empieza con el verso: «Me gusta mirar cómo mueren los niños». Aquí, el infanticidio está elevado al tema cósmico: «¡Sol! ¡Padre mío! ¡Ten piedad y no me tortures! Tú has derramado mi sangre que corre por un sendero del valle». El «complejo infantil» aparece de nuevo en «*La guerra y el universo*» en este mismo marco solar, como motivo eterno y al mismo tiempo personal:

11. Manílov: personaje de la obra «*Almas muertas*» de Gógol.

12. El hijo da la lata con su perro: «mi perro está amaestrado: no hace pipí cuando él quiere, sino cuando quiero yo». La madre extasiada: «Mi Toto es un tesoro, ¿no es cierto?, es un niño muy despabilado para su edad».

Escuchad:
el sol lanza sus primeros rayos,
sin saber aún
a dónde,
después del trabajo, irá a parar;
he sido yo,
Maiakovski,
el que ha llevado
al pie del ídolo
una criatura decapitada.

La relación entre el tema del infanticidio y del suicidio, es indudable: son diferentes formas de privar al presente de sucesión, de «interrumpir el tiempo decrépito».

La fe en la superación del tiempo y en la victoria sobre su ininterrumpida marcha, está ligada a la doctrina de Maiakovski sobre el poeta. La poesía no es una superestructura mecánica que se acopla al edificio acabado de la existencia (no es fortuita la íntima relación de Maiakovski con los críticos literarios formalistas), el verdadero poeta «uno es pasto de la vida cotidiana, no está con el rostro inclinado al suelo»; «los débiles no se mueven de su sitio y esperan a que lleguen los acontecimientos para rechazarlos; los fuertes, corren hacia delante para arrastrar el tiempo que han contenido». El poeta, que adelanta y apremia al tiempo, es una imagen constante de Maiakovski. ¿No es ésta la verdadera imagen de Maiakovski? Jlevnikov y Maiakovski, que han profetizado la revolución (incluidas las fechas), son

sólo una parte, pero una parte bastante importante. Parece que nunca el destino del escritor ha sido puesto de manifiesto a través de sus palabras con tanta sinceridad como en nuestros días. Él ansía conocer la vida de antemano y la reconoce en su propia novela. Para el teúrgo Blok y para el marxista Maiakovski, es igualmente evidente que los versos son dictados al poeta por una fuerza primaria que es imposible de explicar. «De dónde procede este ruido-ritmo básico, no se sabe». Tampoco se conoce dónde vive: «fuera de mí o sólo en mí, más bien dentro de mí». El poeta siente la fuerza coercitiva del propio verso y los contemporáneos, el carácter no fortuito del camino vital del poeta. ¿Acaso existe alguien que no tenga la sensación de que los libros del poeta son un escenario en el cual él interpreta la película de su vida? Al lado del personaje principal se dan también otros papeles, pero sus intérpretes se van integrando directamente en la marcha de la acción, según las exigencias de la intriga que está determinada hasta en los más mínimos detalles por el del desenlace.

El motivo del suicidio, totalmente ajeno a la temática del futurismo y del Lef,[13] vuelve constantemente en la obra de Maiakovski desde sus primeros escritos, en donde se ahorcan dementes en lucha desigual con la vida cotidiana (el director de orquesta, el hom-

13. «Novi Lef»: Nuevo frente de izquierda del arte. Teoriza la literatura documentada, contrapuesta a la narrativa de invención.

bre con dos besos), hasta el escenario de «*¿Cómo están?*», donde la noticia del periódico del suicidio de una joven horroriza al poeta. Hablando de un joven del Komsomol[14] que se ha pegado un tiro, Maiakovski añade: «¡Hasta qué punto se parece a mí! ¡Es horrible!» Él experimenta en sí mismo todas las variantes del suicidio: «¡Alégrense!, él mismo se atormenta... La rueda de una locomotora me apretará el cuello... Iré corriendo hasta un canal y hundiré la cabeza en el agua... Y el corazón pide un disparo y la garganta sueña con una navaja... El agua me atrae, me llama la vertiente... Farmacéutico, déjame llevar, sin dolor, el alma al espacio...».

El resumen de la autobiografía poética de Maiakovski (o, si se quiere, el montaje de imágenes) es: en el alma del poeta ha crecido el inaudito dolor de la generación actual. ¿No es, quizá, por esto por lo que sus versos están llenos de odio a las fortalezas de la vida cotidiana y las palabras contienen las «letras de los siglos futuros»? Pero, «señor recaudador, palabra de honor, al poeta las palabras le cuestan un ojo de la cara». La eterna imagen de Maiakovski: «Atravesaré la ciudad, dejando el alma sobre las casas, un trozo tras otro». A cada paso se hace más aguda la conciencia de la inutilidad de luchar individualmente contra la vida cotidiana. La marca del tormento ha dejado su impronta. No hay posibilidad de una victoria anticipada.

14. Komsomol: juventud comunista.

El poeta está condenado a ser un «desecho del presente».

> ¡Mamá!
> Decid a las hermanas, Liuda y Olia,
> que él ya no tiene dónde esconderse.

Este motivo pierde su carácter literario. Primeramente pasa del verso a la prosa. «No hay dónde esconderse» (acotación al margen de «*De esto*»). De la prosa a la vida: «Madre, hermanos, camaradas, perdonad: ésta no es la manera (no lo aconsejo a otro), pero no tengo salida» (de la carta de despedida de Maiakovski).

Hacía tiempo que estaba preparado. Ya 15 años antes, en el prólogo a una colección de versos escribía:

> Cada vez con más frecuencia pienso,
> si no sería mejor
> poner el punto de una bala en mi final.
> Hoy yo
> de todas formas
> doy un concierto de despedida.

El tema del suicidio se hace cada vez más obsesivo. A él están dedicados los más intensos poemas de Maiakovski: «*El hombre*» (1916) y «*De esto*» (1923). Cada una de estas obras es un canto funesto a la vida coti-

diana que triunfa sobre el poeta; el «leit-motiv» es «la barca del amor se rompió contra la vida cotidiana» (verso de la carta de despedida). El primer poema es una descripción detallada del suicidio de Maiakovski. En el segundo, ya se da claramente la sensación del carácter extraliterario de este tema. Es ya literatura del hecho. De nuevo, pero de un modo todavía más alarmante, pasan las imágenes del primer poema y están esbozadas de manera clara las etapas de la existencia: la «semimuerte» en el torbellino del horror cotidiano y la «última muerte»: «¡el plomo directo al corazón, para que no haya ni un temblor!» El tema del suicidio se ha acercado hasta tal punto, que ya no se puede reproducir («no sirve de nada la enumeración de los mutuos dolores, las desgracias y las ofensas»), hacen falta conjuros, hacen falta poesías polémicas de propaganda para aminorar la marcha del tema. Ya «*De esto*» abre el largo ciclo de conjuración: «Yo no les concederé el placer de ver que me consumo bajo una descarga». «Quisiera vivir y vivir, a través de los años...». La cumbre de este ciclo son los versos a Serguei Esenin. Paralizar premeditadamente la acción de los últimos versos escritos por Esenin constituye, según palabras de Maiakovski, el objetivo de esta poesía. Pero cuando la lees ahora, suena todavía más fúnebre que las últimas líneas de Esenin. Éstas colocan un signo de igualdad entre la vida y la muerte, mientras que el único argumento que Maiakovski tenía, a favor de la vida, es que ésta es más difícil que la muerte. Es una propa-

ganda de la vida, que es problemática también en los anteriores versos de Maiakovski, según la cual, sólo la falta de fe en la vida de ultratumba detiene el disparase, o bien como su «¡quede feliz!» de la carta de despedida.

Pero los informes de los necrólogos sobre Maiakovski afirman a cual más, que: «Se podía esperar todo de Maiakovski, menos que acabara consigo mismo. Parecía que podía hacerlo cualquier otro, pero no Maiakovski» (E. Adamovich). «Unir a esta figura la idea del suicidio es casi imposible» (A. Lunacharski). «De ningún modo corresponde su muerte a todo su aspecto de poeta totalmente dedicado a la revolución» (B. Malkin). «Su muerte está en desacuerdo con toda su vida, está falta de motivaciones en toda su obra» (artículo de la redacción de Pravda). «Esta muerte no corresponde en absoluto al Maiakovski que nosotros conocemos» (A. Jalatov). «Esto no va con él. ¿Quizá, ninguno de nosotros conocía a Maiakovski? (M. Koltsov). «Él, desde luego, no dio nunca motivo para prever este final» (Piotr Pilski). «Es incomprensible. ¿Qué le faltaba?» (Demián Bedni).

¿Es posible que toda esta gente de pluma olvidara, o no comprendiera todo lo que escribió Maiakovski? ¿O tan grande era la convicción general de que todo esto era sólo imaginado, inventado? La ciencia de la literatura se alza contra todas las deducciones inmediatas y directas, que llevan desde la poesía a la biografía del poeta. Pero desde aquí de ningún modo se puede

llegar a la conclusión de una necesaria falta de coordinación entre la vida del artista y el arte. Este antibiografismo sería un motivo común extraído del biografismo más vulgar. ¿Es posible que se haya olvidado la admiración de Maiakovski frente al «auténtico sacrificio y martirio» de su maestro Jlevnikov? «La biografía de Jlevnikov es igual a sus brillantes construcciones verbales. Su biografía es un ejemplo para los poetas y acusa a los especuladores de la poesía». Fue Maiakovski quien escribió que incluso el vestido del poeta, incluso sus conversaciones domésticas con la mujer deben estar determinadas por toda su producción poética. Maiakovski comprendía perfectamente la profunda eficacia vital de la unión entre biografía y poesía. Después de los últimos versos de Esenin, dice Maia vski, su muerte se convirtió en un hecho literario. «De pronto se comprendió cuántas personas fueron inducidas por estos fuertes versos, precisamente por ellos, a tomar la soga y el revólver». Iniciando la autobiografía, Maiakovski señala que los hechos de la vida de un poeta son interesantes «solamente si se afirman con las palabras». Pero, ¿quién se decidirá a afirmar que el suicidio de Maiakovski no se asentaba en palabras? No murmuren, suplicaba antes de morir. Pero los que separan con insistencia la muerte «puramente personal» del poeta de su biografía literaria, crean una atmósfera de murmuración personal y maliciosa con una reticencia significativa.

Es un hecho histórico: los que le rodeaban no creye-

ron en los monólogos líricos de Maiakovski, y «escuchaban, sonriendo, a un célebre histrión». Tras su fisonomía auténtica comenzaban las mascaradas cotidianas: primeramente su postura de fatuo («¡Se está bien, cuando el alma con una blusa amarilla se oculta a la curiosidad!»), luego las costumbres de un celoso periodista de profesión: «Está bien, arrojado a los dientes del patíbulo, gritar: Bebed cacao Van Hutten!», escribió una vez Maiakovski. Y cuando el poeta, realizando su lema, se puso a vocear en todos los tonos: «¡Bebe doble etiqueta de oro!», «El que piensa en la propia felicidad, suscribirá un empréstito sorteable!», los oyentes y los lectores vieron la publicidad, la propaganda pero no advirtieron los dientes del patíbulo. Resulta más fácil creer en la buena suerte del empréstito sorteable y en la excelente calidad de los chupetes de la Mosellprom, que en el límite de la desesperación humana, y en la tortura y semimuerte del poeta. El poema «*De esto*» es un continuo gemido de total desolación proyectado en los siglos, pero Moscú no cree en las lágrimas, el público aplaudía y acompañaba el truco artístico del momento y las últimas «magníficas extravagancias», pero cuando en lugar de la teatral salsa roja ha visto derramar viscosa sangre auténtica, ha quedado perplejo: «¡Es incomprensible! ¡Es absurdo!».

El mismo Maiakovski (¡autodefensa del poeta!) en ocasiones contribuía voluntariamente a la confusión. Una conversación del año 1927: yo —«el número de

emociones posibles está contado. El desgaste prematuro de nuestra generación era previsible. Pero, ¡con qué velocidad se multiplican los síntomas! Coge el verso de Aseev: «¿Qué sucede, es posible que hayamos rejuvenecido?» Y Shklovski que canta la propia misa fúnebre. Maiakovski— «¡Absurdo! Para mí todo ha de venir todavía. Si pensara que lo mejor está en el pasado, esto sería el fin». Le recuerdo entonces a Maiakovski sus recientes versos:

He nacido,
    he crecido,
        me han amamantado,
he vivido,
    he trabajado,
        me he hecho viejo...
Y la vida pasará,
    como pasaron
las islas Azores.[15]

«¡Tonterías! ¡Es un final formal! Una simple imagen. Se pueden hacer tantas como se quiera. También la poesía «A casa» acaba así:

15. Es el final de la poesía «*Filosofía menor en los lugares profundos*», publicada el 14 de diciembre de 1925. Fue escrita cuando Maiakovski hacía la travesía del Atlántico hacia América.

> Quiero ser comprendido por mi patria,
> pero si no lo fuera, ¿qué hacer?
> Atravesaré mi patria natal separadamente,
> como una oblicua lluvia de verano.

Pero Brik me ha dicho que sería mejor quitarlo, porque desentona. Y yo lo he quitado.

El formalismo lineal del credo literario de los formalistas rusos ha arrastrado inevitablemente su poesía hacia la antítesis del formalismo, «al grito visceral» del alma, a la sinceridad impúdica. El formalismo ponía entre comillas el monólogo lírico y disfrazaba el «yo» político con el seudónimo. Es excesivo el horror cuando, de repente, se pone al descubierto el carácter fingido del seudónimo y, borrando los límites, los fantasmas del arte emigran a la vida, como —en el antiguo escenario de Maiakovski— la joven que un artista loco hace salir de una película cinematográfica.

Hacia el final de la vida de Maiakovski la oda y la sátira borraron totalmente, a los ojos del público, su elegía que, dicho sea a propósito, él identificó con la lírica en general. En Occidente ni tan sólo llegaron a sospechar de este nervio principal de la poesía de Maiakovski. El Occidente conocía solamente el «tamborilero de la revolución de Octubre». Esta victoria de la poesía de propaganda puede ser explicada también en otros planos. En sentido artístico los versos de «*De esto*» eran una «repetición de lo pasado» condensada y llevada a la perfección. El camino del poema elegía-

co fue recorrido por Maiakovski en el año 1923. Sus versos periodísticos eran acopios poéticos, experiencias en la elaboración de un material nuevo, en el perfeccionamiento de géneros literarios no cultivados. Cuando hice observaciones escépticas a propósito de estos versos, Maiakovski me contestó: «Más tarde entenderás también éstos». Y cuando aparecieron las comedias «*El chinche*» y «*El baño*», fue efectivamente comprensible qué inmenso trabajo de laboratorio sobre la palabra y sobre el tema fueron los versos de Maiakovski en los últimos años, de qué forma maestra fue empleado este trabajo en sus primeras experiencias en el campo de la prosa literaria y qué infinitas posibilidades de crecimiento están inmersas en ellos.

Por último, desde el punto de vista del montaje social, las poesías periodísticas de Maiakovski son el tránsito de un desenfrenado ataque frontal a una extenuante lucha de posiciones. La vida cotidiana ataca con montones de mezquindad que desgarran el corazón. No se trata ya de la «canalla con un semblante auténtico y característico», sino de la «pequeña, mezquina, trivial canalla». Su empuje no puede ser frenado con grandilocuentes juicios «en general», con tesis sobre el comunismo, con procedimientos poéticos abstractos. «Aquí se han de ver los ejércitos enemigos, se ha de dirigir la puntería». Se ha de herir «el enjambre de mezquindad» de la vida cotidiana con una «pequeñez práctica», sin preocuparse de que la batalla se vuelva mezquina. Inventar los procedimientos para des-

cribir las «pequeñeces que pueden ser un paso seguro al futuro», es así como Maiakovski interpreta el encargo social que en aquel momento se daba al poeta.

Así como no se puede reducir a un solo plano al Maiakovski-propagandista, así también son turbias y confusas las interpretaciones unívocas del fin del poeta.

«Los datos preliminares de la investigación señalaron que el suicidio fue provocado por motivos de orden estrictamente personal». A esto respondió el mismo Maiakovski en su autobiografía: «Toda la vida cotidiana a través de motivos personales».

«No se deben someter al propio y mezquino estado de ánimo personal los intereses de una causa importante», enseña el difunto Bela Kun. Pero Maiakovski con anticipación había objetado:

Este tema
personal
e insignificante
lo he pensado más de una vez
y de cinco
le he dado vueltas como una peonza poética
y quiero volver a dárselas.
Este tema
ahora
es una plegaria a Buda
y al negro le afila el cuchillo contra los patronos.
Si en Marte
hay alguien con corazón humano
también él
ahora

tiene en la cabeza
la misma cosa.
(«*De esto*»).

El corresponsal Koltsov se apresura a explicar: Maiakovski estaba totalmente saturado por sus preocupaciones prácticas, literarias y políticas. Disparó alguien diferente, casual, que por un tiempo se había adueñado de la debilitada mente del poeta militante y revolucionario. Fue una temporal acumulación de circunstancias». Y de nuevo vuelve a la memoria una vieja réplica de Maiakovski:

Es dañino el sueño.
Y es inútil soñar,
se ha de soportar el tedio del trabajo.
Pero sucede,
que la vida
se muestra en otro perfil
y las cosas grandes
las comprendes
a través de un absurdo.

«Nosotros censuramos la absurda e injustificada acción de Maiakovski. La muerte estúpida y vil. No podemos dejar de protestar enérgicamente contra su partida, contra su cruel final». Así sonaron los veredictos oficiales (El Soviet de Moscú y otros). Estos discursos fúnebres ya en «*El chinche*» fueron parodiados por

Maiakovski: «¡Dzoia Bereskina se ha matado!» «Y ahora dirán de todo en la celda»... El profesor de la futura comuna mundial: «¿Qué es el suicidio?... ¿Os habéis pegado un tiro?... ¿Por imprudencia? No, por amor». «Historias... Por amor se deben construir puentes y engendrar hijos... Ustedes, en cambio, ¡bang! bang! ¡bang!»

En general, la realidad con siniestra conciencia repite los versos de parodia de Maiakovski. «No tengo tiempo de pasear en barca», fanfarronea Pobedonosikov, el personaje cómico principal de «*El baño*», que ha adquirido muchos rasgos de Anatoli Vasilievich: [16] «Esto son pequeñas distracciones para algunos secretarios. ¡Navega góndola mía! Yo no tengo una góndola, sino la nave del estado». Repitiendo dócilmente a su doble de comedia, Lunacharski en el mitin en memoria a Maiakovski se apresura a explicar, que sus versos de despedida sobre la destruida barca del amor «suenan de forma penosa». «Sabemos que él no navegaba por nuestros agitados mares en la barca del amor; él era capitán de una gran nave social». Los esfuerzos por apartarse de la tragedia «estrechamente personal» de Maiakovski algunas veces dan lugar a una parodia premeditada. Los periódicos publican una resolución de los escritores de Orekhovo Zuevo, los cuales «aseguran a la opinión pública soviética que ellos no olvi-

16. Nombre y patronímico de Lunacharski.

darán el consejo del difunto, de no seguir su ejemplo».

Es extraño que definiciones como «casual, personal» y otras, las manejen precisamente aquellos que habitualmente predican un riguroso determinismo y que exigen explicaciones sociológicas. ¿Cómo se puede hablar de episodio personal, cuando impera la ley de los grandes números y a lo largo de varios años se ha borrado toda la luz de la poesía rusa?

Cuando en el poema de Maiakovski cada país llega al hombre del futuro con sus mejores dones, Rusia lleva la poesía. «¡¿De qué voces el poder se ha entrelazado en el canto de forma más sonora?!» Occidente se entusiasma por el arte ruso: el icono y la película, el ballet clásico y las nuevas búsquedas teatrales, la novela de ayer y la música de hoy. Pero, quizás, el mejor arte ruso, la poesía, no ha sido todavía verdaderamente objeto de exportación. Está demasiado íntima e indisolublemente ligada al idioma ruso, para sufrir los infortunios de la traducción. La poesía rusa ha conocido dos épocas de brillante florecimiento: el principio del siglo XIX y el del siglo actual. También en el primer caso el epílogo fue la prematura muerte trágica de todos los grandes poetas. Para corroborar las cifras que siguen, basta imaginar cómo hubiera sido empobrecida la herencia de Schiller, Hoffman, Heine y especialmente Goethe, si ellos hubieran desaparecido de escena entre los treinta y los cuarenta años. A la edad de 31 años fue ejecutado Rileev. A los

36 enloqueció Batiushkov. Veretinov murió a los 22, Delvig a los 32. A la edad de 34 años fue muerto Griboedov, a los 37 Pushkin, a los 26 Lermontov. Sus trágicos fines más de una vez han sido caracterizados como una forma de suicidio. El mismo Maiakovski comparó su duelo con la vida cotidiana a los duelos de Pushkin y de Lermontov. Hay muchos rasgos comunes en la reacción de la sociedad de ambas épocas frente a estas pérdidas prematuras. De nuevo se abre paso el sentimiento de un repentino y profundo vacío, la horrible sensación de un malvado sino que pesa sobre la vida espiritual de Rusia. Pero al igual que entonces, también ahora son más obsesionantes e insistentes otros motivos.

Son incomprensibles para Occidente las licenciosas y desatinadas injurias a los que han muerto. Un tal Kikin estaba desolado, porque Martinov, el asesino de aquel canalla y bribón de Lermontov, había sido arrestado. Nicolás I hizo la siguiente oración fúnebre para el mismo poeta: «Al perro, muerte de perro.» El periódico «El timón» en lugar de necrológica, publica una serie de elegidas injurias y concluye así: «Toda la vida de Maiakovski olía mal, y ¿acaso sirve de justificación su trágico fin?» (Ofrosimov). Pero, ¿qué quieren de los Kikin y los Ofrosimov? Son nulidades semianalfabetas, que en la historia de la cultura rusa serán mencionados solamente por haber defecado sobre la tumba fresca de dos poetas. Es mucho más penoso cuando el que lanza las injurias y los insultos al poeta

muerto es Jodasevich, que no es un extraño a la poesía. Él está familiarizado con la cultura, él sabe lo que es insultar con calumnias a uno de los más grandes poetas rusos. Y cuando, mofándose, dice que a Maiakovski le han sido dados unos quince años de camino, es decir, la «vida de un caballo», él esputa sobre sí mismo, ofende y menosprecia el balance trágico de su misma generación. El balance de Maiakovski es: «estoy en paz con la vida»; el mísero destino de Jodasevich es: «el más terrible amortiguamiento, el amortiguamiento del alma y del corazón».

Esto sirve para los Levinson [17] de la emigración. Pero la tradición de los días de Pushkin se repite también en los Andrei Levinson de tinta moscovita que ahora se esfuerzan en cambiar el rostro vivo del poeta por una imagen canónica de hagiografía. Pero antes... lo que venía antes, lo explicó el mismo Maiakovski unos días antes de dispararse, en el curso de una velada literaria: «¡Me han colgado tantas cruces, y me han acusado de tantos pecados, que cometí y que no cometí, que a veces pienso si no sería mejor marcharme a algún lugar y pasar allí un par de años, sólo para no oír las injurias!» Y esta persecución, que encuadra su muerte, fue fielmente descrita con anticipación por Maiakovski.

17. Levinson: bolchevique protagonista de la novela «*La derrota*» de Fadeev.

¡Con injurias
    cae un periódico tras otro!
¡Con el rumor encima!
¡Parad las calumnias!
Soy ya un mutilado de amor.
Tomen un cubo para sus inmundicias.
No les molesto
    ¿para qué ofender?
No soy más que poesía,
    no soy más que alma.
Pero de abajo:
    ¡No!
        es nuestro enemigo secular.
Ya hemos tenido uno así:
    ¡un húsar!
huele la pólvora
    y el plomo de pistola.
¡Abre la camisa!
                ¡no tengas miedo!

Es otra ilustración al tema de la «falta de coordinación» entre el final de Maiakovski y su pasado.

Hay preguntas fecundas para los periodistas: los culpables de una guerra, la responsabilidad de la muerte de un poeta. Los biógrafos, amantes de las investigaciones privadas, se encuentran con dificultades para establecer el motivo inmediato del suicidio. Al «hijo de perra de Dantès», al «osado mayor Martinov», a la heterogénea tropa de poetas —suicidas agregan todavía alguno. Los diferentes buscadores de la base de los fenómenos, si se sienten agraviados por Rusia,

argumentarán fácilmente con cifras exactas y ejemplos históricos el peligro de la profesión de poeta en Rusia. Si ellos están agraviados solamente por la Rusia actual, también en este caso es fácil sostener la tesis correspondiente con válidas demostraciones. Pero, creo, que más que otros está en lo cierto el poeta eslovaco Latso Novomeski: «¿Acaso cree usted —me decía— que esto sucede solamente allí? No, es el estado actual del mundo.» Esto es en respuesta a las frases, que se han convertido en perogrulladas, sobre la sofocante ausencia de aire que es mortífera para el poeta. Hay países en donde a las mujeres se les besa la mano, y países en donde sólo se dice «beso la mano». Hay países en donde a la teoría del marxismo responden con la práctica del leninismo, países en donde la locura de los intrépidos, la hoguera de la fe y el Gólgotha del poeta no son sólo expresiones figuradas. En los versos del checo Stanislav Neumann y del polaco Slonimski, escritos a la muerte de Maiakovski, el motivo de la casualidad se funde no con esta muerte sino con la vida de los poetas que se quedan.

Y, en último término, la singularidad de Rusia no está tanto en el hecho de que hoy se hayan extinguido trágicamente sus grandes poetas, sino en el hecho de que ellos hace poco todavía estuvieran. Los grandes pueblos de Occidente después de los iniciadores del simbolismo no han tenido una gran poesía.

Pero el problema no está en las causas, sino en los efectos, por cuanto es seductor ampararse en la ayuda

de la problemática de la causa contra la tangibilidad dolorosa del hecho.

> Construir una locomotora no basta:
> has atornillado las ruedas y se te ha escapado.
> Si el canto no suena en la estación,
> ¿de qué sirve la corriente alterna?

Son versos de la «*Orden al ejército del arte*» de Maiakovski. Nosotros vivimos en el llamado período reconstructivo y, seguramente, todavía construiremos toda clase de locomotoras y muchas hipótesis científicas. Pero nuestra generación ya está predestinada a la penosa empresa de una construcción privada de canto. Y aunque ahora sonaran nuevas canciones, serían canciones de otra generación, señaladas por otra curva del tiempo. Pero no es probable que suenen. Parece que la historia de la poesía rusa de nuestro siglo plagia y supera de nuevo la historia del siglo XIX: «Se acercaban los fatídicos años cuarenta». Los del penoso letargo poético.

Hay caprichosas correlaciones entre las biografías de la generación y el curso de la historia. Cada época tiene su propio inventario de las requisiciones del patrimonio privado. La historia ha tomado la sordera de Beethoven y el astigmatismo de Cézanne, y se ha servido de ello. Diferente es también la edad de quintas de la generación, y los plazos de cumplimiento de

la misión histórica. La historia moviliza el ardor juvenil de unas generaciones y el temple maduro o la sabiduría senil de otras. Recitado su papel, aquellos que ayer dominaban los pensamientos y los corazones dejan el proscenio y se retiran a los confines de la historia, para acabar su vida en privado, como rentistas espirituales o viejos de hospicio. Pero también sucede de otra manera. Nuestra generación entró en escena excepcionalmente temprano: «Sólo nosotros somos el rostro de nuestro tiempo. El cuerno del tiempo suena a través nuestro». Y no hay hasta ahora, y de esto tenía clara conciencia Maiakovski, ni cambios ni refuerzo parcial. Entretanto se ha truncado la voz y el énfasis, se ha agotado la reserva de emociones: de alegría y de pena, de sarcasmo y de entusiasmo, y así la convulsión de una generación sin recambio se ha convertido no en un destino privado, sino en el rostro de nuestro tiempo, en un ahogo de la historia.

Nosotros nos hemos lanzado con demasiada fogosidad y avidez al futuro para que pudiera quedar un pasado. Se han roto los vínculos del tiempo. Hemos vivido demasiado del futuro, pensado demasiado en el futuro, creído demasiado en él, y para nosotros ya no hay una actualidad autosuficiente: hemos perdido el sentido del presente. Somos los testigos y los participantes de los grandes cataclismos sociales, científicos y otros. La vida cotidiana se ha quedado atrás. Según la magnífica hipérbole temprana de Maiakovski, «la otra pierna todavía corre por la calle vecina». Sabemos

que ya las ideas de nuestros padres estaban en desacuerdo con su vida cotidiana. Hemos leído páginas severas sobre la vieja vida que nuestros padres tomaron en alquiler. Pero nuestros padres tenían todavía restos de fe en su carácter confortable y universal. A los hijos les ha quedado tan sólo un odio manifiesto hacia los trastos viejos todavía más deteriorados y extraños de aquella vida. Y así, «las tentativas de organizar la vida personal recuerdan los experimentos para calentar un helado».

El futuro tampoco es nuestro. Dentro de unos cuantos decenios seremos cruelmente llamados «hombres del siglo pasado». Teníamos tantas canciones cautivadoras sobre el futuro y, de repente, estas canciones de dinámica del presente se han convertido en un hecho histórico-literario. Cuando los cantores han muerto, y las canciones han sido llevadas al museo y atadas con un alfiler al pasado, queda todavía más desierta, huérfana y desolada esta generación, depauperada en el más auténtico sentido de la palabra.

3

Dos muertes: 1837-1930

D. Sviatopolk - Mirski

La muerte de Maiakovski es uno de los acontecimientos que ponen fin a todo un período histórico-cultural y se convierten en el punto inicial para su comprensión. Acontecimiento semejante fue también, en su tiempo, la muerte de Pushkin. El sentido histórico de estas dos muertes es parecido: ambas cierran dos épocas literarias y trasladan toda una formación literaria del presente al pasado, a la «historia».

Tanto Pushkin como Maiakovski son dos figuras interiormente contradictorias por su típica transición. Ambos tienen un pie en una base social y el otro en otra distinta. Ambos no supieron resolver en su interior el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, entre la clase que les había educado y la clase a la que sus obras acompañaron literariamente.

A Pushkin lo engendró la clase de terratenientes en el momento de su apogeo político y cultural. El año 12 fue el año de la brillante y gran victoria de los poseedores de almas [18] y, al mismo tiempo, fue su última victoria. Esta victoria no supuso un nuevo florecimiento, ya que el régimen de servidumbre había ya entrado en un callejón sin salida y la futura nobleza se basaba en el hecho de convertirse en una clase burguesa-terrateniente, según el modelo occidental, para «pasar al Tiers-état». Esto lo comprendieron perfectamente los más adelantados coetáneos de Pushkin, pero, en el momento decisivo, la vanguardia revolucionaria de la nobleza burguesa fue incapaz de tomar el poder. El reinado de Nicolás I fue una época en que, al amparo del poder de las capas más reaccionarias de la nobleza, por una parte, se conservaron las formas más atrasadas del régimen de servidumbre (su intento de racionalización fracasó precisamente poco antes de la derrota de los decembristas) y, por otra parte, lentamente, pero de forma segura, fue creciendo el capital industrial y se fue formando una nueva sociedad burguesa con sus nuevos intelectuales (en su mayoría, de procedencia noble).

Un movimiento literario, cuya figura central fue Pushkin, se formó en los años inmediatamente siguientes a la victoria de los poseedores de almas rusas sobre

18. Denominación que se daba a los que poseían esclavos. (Nota del T.).

el enemigo de clase interior y exterior, Speranski y Napoleón. Por sus raíces sociales, este movimiento fue exclusivamente de terratenientes y Arzamas [19] puede considerarse el momento de la supremacía máxima de la nobleza en la literatura. Pero ya a principios de los años veinte la vida literaria empieza a tomar una tendencia claramente burguesa y Pushkin es el gran pionero de esta nueva era. De forma consciente y entusiasta él se entrega a esta corriente; insiste en el carácter «industrial» de su actividad poética; dicta los precios del mercado; apoya las tendencias izquierdistas del periodismo y les da un importante complemento artístico; y en la vida privada (conflicto con Vorontsov) defiende furiosamente el valor de la nueva literatura burguesa. Pero la derrota de la nobleza burguesa en la plaza del Senado cambia toda la atmósfera social. De jefe y espíritu de las nuevas fuerzas, Pushkin se convierte en penoso campo de batalla entre lo viejo y lo nuevo. La victoria del imperio de servidumbre infundió nueva vida en el ancestral terrateniente, que ya había inquietado a Pushkin con anterioridad (la aproximación ideológica con Karamzin; la arrogante desconfianza hacia Polevoi). Pero el mismo zarismo, con ojo

19. Arzamas: círculo literario de Petersburgo en los años 1815-1818. Sus principales componentes fueron Zhukovski, Batiushkov, Viasenski y Pushkin. Eran seguidores de Karamzin. Eran partidarios de la aproximación del lenguaje literario al lenguaje hablado y estaban en contra de la tendencia literaria conservadora. (Nota del T.).

secreto y perspicaz, continuó viendo en Pushkin a un enemigo de clase. Intentando, por todos los medios, que la nueva sociedad burguesa (que se alzaba en su apoyo) no alcanzara una conciencia de clase, Nicolás tomó, entre otras, las medidas oportunas para neutralizar al escritor más capaz de ser el representante ideológico de esta sociedad. Y estas medidas resultaron efectivas. Si el 14 de diciembre fue la última victoria política de la monarquía de servidumbre, el apaciguamiento de Pushkin fue su último logro en el frente cultural. La tragedia de Pushkin fue, precisamente, que él pronto comprendió el papel que jugaba en manos de Nicolás y de Benkendorf.[20] El espíritu de terrateniente estaba demasiado vivo en él para que pudiera escaparse de este medio que le absorbía y le iba envenenando lentamente. Pero mientras que Zhukovski y Viasenski se consagraron por completo y de forma sincera al servicio de la autocracia contra la nueva conciencia burguesa, Pushkin hasta el final no pudo reconciliarse con sus nuevos amos y otra alma continuaba viviendo en él, en trágica lucha sin salida con su alma de terrateniente. Para Nicolás él continuó siendo hasta el último minuto un cerrado jacobino. Y Nicolás tenía en gran parte razón, ya que en aque-

20. A. J. Benkendorf (1783-1844). Desde 1826 fue jefe de los gendarmes. Fue un celoso dirigente de la reacción política de Nicolás I. Participó en las persecuciones de los decembristas. (Nota del T.).

llos mismos años, en que parecía que Pushkin estaba enteramente devorado por la corte y por la sociedad, él, en secreto, sondeaba el terreno para el acercamiento con el jefe de los verdaderos jacobinos, Belinski. Pero «los jacobinos« ya habían puesto cruz y raya a Pushkin: para ellos era ya algo pasado, su ulterior utilización les parecía ya imposible y no estaban dispuestos a hacer ninguna concesión a la «aristocracia literaria». Así pues, Pushkin permaneció en el terreno de Nicolás. Pero si socialmente él era ya un hombre del pasado, el conflicto social, clavado en su interior, dominaba por completo toda su vida personal. Acosado en un callejón sin salida Pushkin eligió el camino que, ética y psicológicamente, era el del suicidio. El duelo, tal como lo vemos ahora, fue para él la línea de menor resistencia en el camino hacia la muerte. Pero, física y jurídicamente, el culpable de ella fue Dantès, y tras él la corte y la sociedad. El hecho de que Pushkin muriera por voluntad de las fuerzas reaccionarias hizo cambiar ostensiblemente la actitud de los nuevos intelectuales hacia él, haciéndoles reconocer que el otro Pushkin, el «popular», nunca moriría en la aristocracia cortesana. En él vieron a una víctima y a un mártir. Sus pecados, sus cobardías sociales fueron olvidadas, así como también fueron olvidadas sus obras de los años 30, ideológicamente neutrales y, en consecuencia, objetivamente reaccionarias, que durante su vida fueron absolutamente rechazadas; restituyeron al Pushkin de los años 20 y lo canonizaron como el más sublime

precursor de una nueva cultura burguesa. Solamente una generación después, cuando la diferenciación de la misma Rusia burguesa había llegado suficientemente lejos, y la nueva sociedad se había alejado mucho de la situación del año 1837, apareció la posibilidad psicológica del desenmascaramiento de los aspectos reaccionario y terrateniente de Pushkin, pero esto fue por poco tiempo. En la tradición rusa se ha conservado sólo una de las dos almas de Pushkin, la otra ha sido olvidada.

Con la canonización de Pushkin los nuevos intelectuales pusieron fin a la época de Pushkin y la trasladaron al pasado. Incluso la lucha con la «aristocracia literaria» que sobrevivió a Pushkin cesó; hasta tal punto su existencia dejó de ser un factor de actualidad literaria. Algunos coetáneos de Pushkin, especialmente Baratinski, continuaron escribiendo obras incluso más considerables que hasta su muerte. Pero estas obras no vivían en la actualidad. Socialmente no existían y sólo bastante después surgió la posibilidad de su aceptación, pero ya no como hechos de actualidad, sino como advenedizos del pasado, que nunca han tenido su «ahora».[21]

21. De forma totalmente diferente que en Pushkin influyó la catástrofe de los años 20 en Griboedov. Hasta el 14 de diciembre Griboedov fue un ideólogo de la nobleza burguesa aún más consciente y más agudo que Pushkin. Después de la derrota de los decembristas él pasa al terreno del imperio de servidumbre, trabajando en él, sin embargo, en provecho del

II

No me propongo comparar a Maiakovski con Pushkin. Es suficientemente evidente que el talento de Maiakovski era, en todo caso, más limitado que el de Pushkin y que hablar de la «época de Maiakovski», así como hablamos de la «época de Pushkin», sería una exageración. Sin embargo, más que cualquier otro, él encarnaba en sí mismo la fuerza y las mejores cualidades de esta generación. Quizá Jlevnikov y Pasternak —mejores que Maiakovski como poetas, sin hablar ya del carácter «aristocrático» de su poesía, accesible sólo a unos pocos— ninguno de ellos, ni en grado ligero, encarna en sí mismo el sentido ni el contenido de toda una época literaria, como lo encarnó Maiakovski. La personalidad de Maiakovski es simbólica y hablar de él significa hablar de su generación.

capitalismo industrial. Habiendo visto que el intento de consolidar la burguesía como una «clase para sí misma» sufría una derrota decisiva, él con todo su ahínco se entrega al trabajo de posibilitar su fortalecimiento como una «clase en sí misma». En esto radica el sentido de su retirada de la literatura y de su inmersión en el servicio estatal. Fue una rendición de principios en nombre de una ganancia práctica. Por esto, a pesar de su obra «*El dolor de la mente*», la muerte no pudo hacer de él el héroe de los nuevos intelectuales, ya que fue consecuencia directa de su capitulación ideológica y murió no como víctima, sino como servidor del zarismo. Muchas de estas cosas están fielmente comprendidas en la novela biográfica de Tinianov.

La generación literaria a la que él pertenecía todavía no ha recibido un nombre universalmente reconocido. Ya que su período más creativo coincide con los años de la guerra imperialista y civil, en adelante llamaré a esta generación la del año 1910. Sus patriarcas fueron Jlevnikov y Gumiliev, el ala derecha: los acmeístas; la izquierda: los futuristas; el resultante de su generación: Victor Shklovski; los epígonos: «los seguidores» de los primeros años del NPE.[22] A pesar de las considerables diferencias interiores, esta generación presenta una indiscutible unidad tanto por su procedencia como por su aspecto. Los rasgos fundamentales de este aspecto se pueden determinar brevemente con las palabras: individualismo y tecnicismo.

Sociológicamente los hombres de 1910 fueron un nuevo estrato de los intelectuales pequeño burgueses, promovidos por el año quinto y por el auge de «Stolypin»,[23] el segundo advenimiento (después de los rasnochínetz[24] de los años 60) de los plebeyos en la literatura rusa.[25] La situación histórico-cultural

22. NPE: Nueva Política Económica. (Nota del T.)

23. Stolypin (Piotr Arkadevich) 1862-1911. Hombre de Estado de la Rusia zarista, potente terrateniente y reaccionario. De 1906 a 1911 fue Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Asuntos Interiores. (Nota del T.)

24. Rasnochínetz: Intelectual que no pertenecía a la nobleza en la Rusia del siglo XVIII-XIX. (Nota del T.)

25. Más exactamente el tercero, ya que el segundo fue Gorki, que corresponde al auge del capitalismo de «Vitterbsk».

de este segundo advenimiento se diferencia mucho del primero. Los progresistas eran los únicos portadores de la conciencia revolucionaria en su tiempo: de aquí su actividad política; ellos tenían frente a sí un sólido bloque de la vida conservadora, de la vida de la burguesía, que todavía no había llegado a ser una «clase para sí misma»: de aquí su ilustración; y el régimen de servidumbre estaba todavía vivo en los pueblos: de aquí su socialismo de populistas. La generación de 1910 llegaba a una sociedad ya totalmente burguesa, con unos fundamentos de la vida que se habían ya descompuesto en gran parte, y totalmente individualista: de aquí su profundo, agresivo y particular individualismo; a una sociedad cuyo problema inmediato era posiblemente la rápida industrialización del país: de aquí su tecnicismo; pero esta sociedad no supo resolver qué condiciones políticas eran las más favorables para este desarrollo que se exigía: de aquí (sólo posteriormente y existente en parte) el apoliticismo de los hombres de 1910; ellos no fueron los portadores de una activa conciencia revolucionaria; la hegemonía revolucionaria estaba ya hacía tiempo en manos de los obreros.

La literatura rusa se hizo burguesa incluso en los años 30, pero se trataba de una literatura burguesa sin burguesía. Los intelectuales burgueses, de procedencia noble y pequeño burguesa, fueron los seguidores del creciente capitalismo, pero los esfuerzos de acumulación de la burguesía capitalista no dejaron tiempo libre para la producción ni tampoco para la

utilización de los «valores culturales». Este desinterés de la misma burguesía por la labor cultural provocó en los intelectuales la ilusión subjetiva, tan característica en la época de los grandes realistas, de la no existencia de clases. Pero hacia finales del siglo XIX la misma burguesía entra en la escena cultural y el sentido social del paso de la primacía de los activistas y realistas a los modernistas y a los buscadores de Dios se reduce al paso de la dirección cultural de los seguidores subjetivos no clasistas a la burguesía más instruida.[26] El hecho de que la literatura de la burguesía, desde el mismo principio, tuviera una tendencia claramente decadente y malsana, pone de manifiesto la temprana decadencia y la caquexia de la burguesía capitalista rusa.

Así, los hombres de 1910 entraron en una literatura donde la fuerza predominante era la burguesía. Debido a su propia naturaleza semi-burguesa no pudieron crear una cultura completamente nueva, sino que sólo pudieron partir de la cultura disponible de la clase dominante culturalmente. Por esto toda su obra está en íntima y genético-antitética relación con el simbolismo. Ellos luchan con el simbolismo en su mismo terreno. Son más fuertes y más sanos, porque están

26. Aquí, naturalmente, son características biográficamente no los hechos como la procedencia de comerciantes de Briusov o de Shestov, sino el hecho de que los «clientes sociales» del simbolismo y sus tendencias afines resultarán ser tales como Morosov, Riabushin y Tereshenski.

más cerca del terreno plebeyo, pero interiormente son muy afines a sus antecesores. Al igual que ellos son individualistas, sólo que más activos y fuertes. Ellos no crean mundos aislados de sus vivencias personales, pero afirman su derecho a vivir a su modo —su tiempo es el del florecimiento de la bohemia— y a organizar las «cosas» según su último parecer. Van bastante más allá que los simbolistas en la diferenciación individual de la técnica, en la consciente «originalidad». Como los simbolistas, son formalistas, pero su formalismo es más activo y materialista; una obra de arte para ellos no tiene un valor estético (es decir, tomado pasivamente), sino que es una serie de procesos técnicos que hacen posible la realización de «la cosa» material: es una «suma de procedimientos».

Como grupo pequeño burgués intermedio por su misma naturaleza, la generación de 1910 no está unida a ninguna orientación de clase. El ala derecha, los acmeístas, con toda seguridad tienden hacia la burguesía y se diferencian de los simbolistas solamente por su mayor fuerza y materialismo. Los escritores unidos al campesinado se destacan, por el contrario, claramente por su decadencia, por su extremado amor a los libros y al arte (Kliuev) o por su llegada a una trágica soledad descastada (Esenin); estos hechos son a simple vista extraños, pero se explican fácilmente, ya que la implicación del campesinado en la sociedad burguesa se ha infiltrado en el proceso extremadamente débil de la diferenciación del pueblo y de la crisis general de las

formas campesinas de vida. La depresión de Esenin es una singular analogía literaria de la supresión de la comunidad de Stolypin.

Pero, en relación a la industrialización como cuestión fundamental de la época, la capa intermedia característica de esta generación fueron los intelectuales técnicos, profundamente interesados en el desarrollo de las fuerzas productivas del país, aunque, por su juventud social, todavía no estaban indisolublemente unidos a la clase capitalista. Para estos hombres la Revolución de Octubre dio la posibilidad totalmente inesperada de un cambio social, de una elección entre el viejo y el nuevo propietario de los medios de producción, entre la burguesía y el proletariado. Para el grado de capacidad de vida del capitalismo ruso es característico que casi ninguno de estos intelectuales técnicos estaba en el campo de la abierta contrarrevolución. La parte más cercana a la burguesía, pero todavía no unida indisolublemente a ella, ocupó (especialmente después del fracaso de la «contrarrevolución democrática») una posición apolítica y basada en el principio del tecnicismo (Shklovski), otra parte más cercana a las masas de la democracia urbana se inclinó de forma decidida hacia el proletariado. El más importante de este grupo fue Maiakovski.

De toda la gente de su generación Maiakovski fue el que más íntimamente se vinculó a la revolución. Ya en tiempos de la guerra imperial sus versos estaban penetrados por un concreto presentimiento de los com-

bates que se aproximaban y, en los primeros meses de la revolución, él se convirtió en su poeta. Fue no sólo un auténtico revolucionario por temperamento, sino también un poeta de considerables proporciones de la revolución. La amplitud de su lirismo revolucionario estaba proporcionado a la grandeza de los acontecimientos y la novedad de sus poemas revolucionarios respondía a la novedad de los horizontes de la Revolución de Octubre. «*Misteria Buff*» y «*150.000.000*» son dignos de la Revolución de Octubre tanto por su alcance titánico planetario, como por la novedad revolucionaria de sus imágenes y por la elevada efectividad de la técnica poética. Son las únicas obras de la literatura rusa a las cuales, sin la menor tolerancia, se pueden aplicar las palabras de Stalin sobre «el estilo» del bolchevismo: la unión del auge revolucionario ruso con la actividad americana. Sin embargo, la base sobre la que creció este estilo no fue el colectivismo proletario, sino el individualismo pequeño burgués. Este individualismo es auténticamente plebeyo y revolucionario, pero encuentra su inspiración solamente en la fase negativa y destructiva, mientras dura la lucha contra un único y antiguo régimen odiado por todos los plebeyos (obreros y no obreros). En tanto que dura esta lucha el individualista se une orgánica y verdaderamente con las masas que luchan y en ellas supera su individualismo. «*150.000.000*» constituye la más alta expresión de la identificación de lo individual con la masa. El mujik Iván que entabla un combate cuerpo

a cuerpo con Vudro Willson es una creación genial de carácter claramente mitológico. Pero precisamente esta mitología, acentuada en una persona, aunque sea masiva, inicia el carácter no proletario de este poema. La personificación mitológica —un método de naturaleza arcaica, que es ajeno a la clase que construye el futuro— sincroniza infaliblemente al poeta con el grupo social de la vieja sociedad y lleva sus raíces al lejano pasado. Pero su presencia en el poema de la Revolución de Octubre está totalmente justificada, ya que la Revolución desencadenó todas las fuerzas de las masas, hasta las más arcaicas y anti-capitalistas.[27]

El paso del período heroico de la revolución al reconstructivo cambió bruscamente la actitud del individualismo pequeño burgués hacia ella, eliminando su entusiasmo revolucionario y tiñéndolo de una «tendencia de termidor». Los «termidorianos» literarios de 1910 fueron los seguidores de los primeros años del NPE.

La revolución, desencadenando las masas campesinas, liberó grandes reservas de energía pequeño burguesa. En los años de la guerra pudieron vertirse en el

27. No en vano el patriarca del futurismo fue el gran creador de mitos Jlevnikov. Se pueden comparar sus obras con la mitología de las imágenes en la obra del genial escritor pequeño burgués del Occidente contemporáneo Joyce. Es característico que a él le engendrara Irlanda que ha ocasionado, asimismo, la revolución pequeño burguesa más pura de nuestro tiempo.

anarquismo y en los ejércitos populares; el NPE les abrió el camino hacia el ahorro de la economía privada. Al mismo tiempo el NPE cambió las singulares condiciones literarias del comunismo de guerra en «normales»; el escritor se convirtió en el suministrador de materia literaria. Su misma profesión le convirtió en un comerciante privado. Los seguidores del año 1922 y los años siguientes surgieron de las mismas capas pequeño burguesas que los escritores de los años de la guerra, pero en unas condiciones que habían cambiado: el auge de la pequeña burguesía fue más masivo que en el tiempo de Stolypin, por esto ellos están más íntimamente ligados a una base social concreta: a la élite burguesa del campesinado. Pero este auge fue una imitación, ya que el camino para ello fue abierto por el proletariado. Estaba ya preparado. Y en la relación puramente literaria los seguidores llegaron a un terreno ya allanado. Maiakovski y sus coetáneos dieron la expresión literaria actual al período heroico de la revolución. Lo hicieron literariamente. Sus seguidores, en cambio, sólo recordaban.[28] Su obra es retrospectiva: la guerra civil es el único tema de toda su mejor producción. Y en sentido formal ellos fueron epígonos, ya que habían dependido totalmente de la literatura anterior (e incluso más de los simbolistas que de los de 1910).

28. Personalmente muchos de ellos «hicieron», naturalmente, la revolución. Pero en el plano literario lo importante es la acción literaria.

Sin embargo, precisamente su orientación retrospectiva dio la justificación revolucionaria a los seguidores: su individualismo pequeño burgués (inseparable de la «espontaneidad» pequeño burguesa) fue revolucionario sólo mientras duró la contienda militar con la contrarrevolución. De momento este individualismo y esta espontaneidad del NPE se convirtieron, objetivamente, en la expresión de la clase de los partidarios, pero se encallaron en un claro espíritu pancista, o se desclasaron irremediablemente. Privado de los recuerdos de los combates heroicos de la guerra civil, el individualista pequeño burgués se transforma en un Kavalerov de la novela de Iuri Olesha que acaricia estos recuerdos en «*El Ladrón*» de Leonov. Hacia finales del período reconstructivo la literatura de los seguidores decae y pasa a un plano posterior. El proletariado empieza a ser el que ejerce la hegemonía en la literatura. La dirección pequeño burguesa de la literatura rusa se acerca al final.

Para los intelectuales técnicos la historia se formó de otro modo. En el intelectual técnico, al igual que en el noble burgués de la época de la disolución de la servidumbre, existen dos almas: una heredada del individualista pequeño burgués y otra nueva de obrero calificado de la industria. En la sociedad burguesa esta nueva alma se compenetra fácilmente con la burguesía, ya que sólo ésta promete al intelectual técnico el desarrollo de las fuerzas productivas necesario para él. Pero en Rusia la Revolución de Octubre le demostró

que hay otra clase que garantiza este desarrollo igual que la burguesía y que construye una sociedad de socialismo sin clases, aún más favorable para las fuerzas productivas. Y los mejores valores de los intelectuales técnicos soviéticos se orientaron hacia el socialismo. Su «alma menor» empezó a vivir de los ideales de la producción planificada y sin clases. Pero esta orientación no dio al intelectual técnico la fuerza orgánica de clase del obrero. No se fundió con el proletariado, sino que tan sólo se consagró junto con él a una cuestión común. En toda su enorme significación, los intelectuales técnicos quedan sin base e incapaces para la creación ideológica. Dado que la literatura no puede existir sin creación ideológica, la literatura de los intelectuales técnicos estuvo condenada a la decadencia al igual que la literatura de los seguidores, aunque por otra causa.

El NPE, naturalmente, colocó a los intelectuales técnicos en una encrucijada. También se encontró en una encrucijada Maiakovski. Su alma heredada de individualista no pudo dejar de reaccionar en consonancia a este «termidor de los sentimientos». Su temática de nuevo se hace personal. En «*Una aventura singular*» y en las hiperbólicas imágenes de «*Yo amo*» vive aún la mitología liberada de la revolución; a pesar de su temática individualista (en segundo término biográfica) estos versos todavía suenan con el eco del período heroico. Pero en el poema escrito después de «*De esto*» empieza una manifiesta disminución de la tendencia

pequeño burguesa y del auto-epigonismo.

Su «alma menor» le detuvo al borde del precipicio. Maiakovski se convierte en el organizador del Lef, la vanguardia de los intelectuales artístico-técnicos en su lucha por una construcción socialista. El Lef con su teoría de «el encargo social» fue fundado en base a la «separación» del alma individualista y pequeño burguesa del intelectual técnico que había puesto su técnica artística al servicio del nuevo dirigente de los medios de producción: el proletariado. El alboroto y el desenfreno del anterior Maiakovski, el de la época de antes de la revolución y de la guerra, se encuadra en unos severos límites y se somete a una finalidad, como la cascada de una central hidroeléctrica. Su poesía se vuelve moderada y claramente responsable. Las proporciones cósmicas se cambian por un «rasante común». El interlocutor del sol asume el cotidiano «encargo social» del período reconstructivo.

Al mismo tiempo, debido a la inevitable dependencia de los intelectuales técnicos, su poesía toma un carácter «bajo censura», dando motivo a las críticas superficiales (y aún más a las enemigas) a hablar de su hipocresía. Esta «bajo censura», psicológicamente condicionada a la expugnación «bajo censura» (en el sentido de Freud), es una de las dos almas del poeta; [29] en el plano social responde al hecho de que

29. Al futuro biógrafo se le concede el establecer hasta qué punto esta alma, «separada» en su obra, recibió la compensa-

para los comunistas Maiakovski no puede ser por sí mismo, y se queda siendo un seguidor.

Sería absurdo comparar a Maiakovski como poeta con Demián Bedni, pero éste fue lo que Maiakovski nunca consiguió llegar a ser: un auténtico publicista. Aquella libertad de autocrítica que diferencia sus artículos poéticos satíricos, es únicamente posible debido a que el autor no ha de figurar en una línea general, sino que la lleva en sí mismo. Maiakovski por su fatídica dependencia a su posición social, pudo solamente «tomar el encargo».

Detrás de Maiakovski estaba la parte más activa y fuerte de carácter pedagógico-social. Él sentía agudamente su responsabilidad frente a su patria social, frente a toda aquella capa intermedia cuyo representante más evidente era él. Este sentimiento de responsabilidad se mostró con especial fuerza en la obra central de este período, en los versos a Esenin. Esenin murió como víctima de la total impotencia frente a aquellas fuerzas que Maiakovski apartaba en sí mismo, e intentaba apartar en los camaradas. Alejándose del ejemplo de Esenin, lo mejor era proclamar que:

ción por su salida a la vida cotidiana. Quizá, sobre esto escribirán mejor los que conocieron bien a Maiakovski. A los que le conocían superficialmente (como le conocía yo) él, en los últimos años de su vida, dio la impresión de una gran reserva y sentido de responsabilidad en cada palabra expresada.

en esta vida morir no es difícil,
vivir lo es mucho más.

Todo lo que pasó después, añadió a estas dos líneas una trágica y profunda ironía. «Vivir» a Maiakovski le fue realmente difícil. Sean cuales fueran las causas personales que se mezclaran, esta dificultad tenía ante todo unas profundas raíces sociales.

Los intelectuales técnicos podían resistir sólo en la medida en que su alma técnica encontrara apoyo en la técnica actual, real y creativa, en la técnica, quizá, «más técnica» que la de la literatura (o de la pintura). A pesar de todos los intentos por apartarse de la tradición y de la tentativa de una revisión radical de la misma función de la literatura y del arte, el Lef literario (y artístico) resultó impotente para reavivar lo heredado del arte pasado. Hacía demasiado tiempo que su tejido había sido profundamente roído por el individualismo, para que pudiera por sí solo regenerarse, independientemente de la máquina de la técnica, sin nueva sangre de clase. Esta regeneración podía tener lugar sólo en un arte que estuviera ligado orgánicamente a la nueva técnica científica, y que diera la posibilidad de incorporar el individualismo del artista en un experimento material y físico, susceptible de ser comprobado. Este arte podía ser sólo el cine.

La decadencia del Lef y de las otras formas de la literatura de los seguidores, coincidió con el flore-

cimiento de la escuela soviética de directores cinematográficos. El carácter pequeño burgués de esta escuela y su íntima unión con el movimiento literario de 1910 son indiscutibles.[30] Pero Eisenstein y sus compañeros de lucha no son epígonos, porque son los pioneros de un arte nuevo, de complicada técnica, pero muy material y actual. Su individualismo no se reprime ni se aparta, sino que se incorpora creativamente al arte que da plena libertad a la invención individual, pero que está sometido a una severa disciplina colectiva. La dependencia ideológica, inevitable en la obra de los intelectuales técnicos y fatal para la literatura, se convierte en algo natural en el cine, en el arte que por su misma naturaleza sirve de arma de propaganda en manos de la clase dirigente. Todo esto ofrece la posibilidad de esperar todavía un largo dominio en la cinematografía de aquella misma capa intermedia que no supo mantenerse en la literatura.[31]

30. La última parte de «*El descendiente de Chiiguisjan*» de Pudovkin es un claro ejemplo de esta afinidad. El hiperbolismo mitológico y la encarnación de la rebelión en la personalidad del héroe son sorprendentemente parecidos a «*150.000.000*» de Maiakovski.

31. El cine soviético se encuentra aún en una temprana fase de su desarrollo. No se puede predecir hasta cuándo permanecerá en manos de los intelectuales técnicos. Sin embargo, es indudable que, por lo menos en Ucrania, el cine empieza a encontrar una nueva base de clase. Dovzhenko ya no es el típico representante de los intelectuales técnicos, sino que tiene algunas raíces comunes con los campesinos de después de la

Mientras la literatura pequeño burguesa se regeneraba, la literatura de la nueva clase dominante, el proletariado, se fortalecía y se consolidaba. Esta literatura ignoraba la herencia del simbolismo y de los años de 1910, restableciendo la tradición de los realistas en sus expresiones más alejadas del modernismo. Su excepcional saturación ideológica y su agudeza ético-educativa la aproximan a la literatura de los progresistas. Este acercamiento es comprensible, históricamente, por cuanto que en los años 60 los intelectuales pequeño burgueses eran los únicos portadores de la conciencia revolucionaria y las cuestiones que ellos teníán planteadas corresponden —en menor escala— a las actuales cuestiones de los comunistas.

Hacia los años 1927-28 resultó evidente que los escritores proletarios eran la única fuerza ascendiente en la literatura y que el dominio literario de los grupos intermedios había llegado a su fin. Maiakovski fue uno de los primeros (y de los pocos) que valoró la situación que se había creado y comprendió la necesidad de una unión total de todos los elementos subjetivos-socialistas con las nuevas fuerzas de clase. El resultado práctico fue la caída del Lef y la entrada de Maiakovski en el VAPP.

Pero este nuevo medio no pudo satisfacer el alma

revolución y con los campesinos medios. La diferencia en este sentido de su film «*La tierra*» con el film de Eisenstein «*Lo viejo y lo nuevo*» salta a la vista.

técnica y (a fin de cuentas) artística de Maiakovski. Por una parte, el espíritu profundamente colectivista de la nueva escuela estaba en contra del Maiakovski individualista, al que le era difícil ser uno más en el movimiento. Por otra parte, él no pudo dejar de ver la clara pobreza de la nueva cultura literaria que negaba la herencia cultural de todo el período «formal» de la literatura rusa. Y esta pobreza no fue sólo un ascetismo cultural. A pesar de la mayor agudeza social, la literatura proletaria fue no sólo más pobre que la de los años de 1910, sino que además tuvo menor peso social. Contrariamente al decadente culto burgués por los «valores culturales», la creación artística no es en absoluto representativa de los valores o de las fuerzas de este grupo social en el tiempo actual. Por el contrario, se puede rápidamente afirmar que la creación artística es el resultado de un trauma interno cuyo valor es directamente proporcional a la cantidad de energía social que no ha encontrado su aplicación en la acción. Cuanto más adecuada es la posibilidad de acción de la energía disponible, tanto más se introduce esta energía en la acción social directa y a menor cantidad le corresponde contentarse con una «utilidad sin objetivo». La causa principal de la indigencia de la literatura proletaria en la URSS es la absorción de las mejores fuerzas proletarias por el trabajo inmediato de la construcción socialista.

No sabemos las causas subjetivas que llevaron a Maiakovski al suicidio (y esperemos que no las sepa-

mos: «al difunto esto no le gustaba en absoluto»). Mas el sentido objetivo de su muerte es claro: es el reconocimiento de que la literatura individualista que tiene sus raíces en la sociedad anterior a la revolución es absolutamente innecesaria para la nueva cultura soviética.

La acción social de su muerte fue doble. Si la muerte de Pushkin —un asesinato del medio ambiente al cual él, según parece, al fin se sometió— redimió todas sus culpas sociales y canonizó su nueva alma, a condición del olvido de la antigua, la muerte de Maiakovski, ante todo, puso en evidencia un factor olvidado: que él, por su misma naturaleza, era un hombre de una sociedad distinta a la de las personas con las que convivió; que él no era nuevo, sino viejo. Pero esta impresión no podía ser definitiva. El hecho de que Maiakovski muriera con gran dignidad y sentido de la responsabilidad, dominando hasta el último segundo su alma individualista y preocupándose hasta el final de reducir al mínimo el perjuicio social de su acto, provocó un gran respeto hacia él, como hombre y como ciudadano. Pero, todavía más importante fue el hecho de que él mostrara su vieja alma solamente para exterminarla. El suicidio fue el acto de un individualista y a la vez una represión del individualismo. Enterró para siempre a la literatura de antes del proletariado.[32] Pero no pudo hacer de Maiakovski un

32. Esto no significa, naturalmente, que de forma individual

héroe ni un precursor del futuro. A Pushkin la muerte le convirtió en la estrella polar de un nuevo camino, a Maiakovski sólo le designó como el mejor de los antiguos que había hecho todo lo posible por entrar en el nuevo camino, pero que no supo conseguirlo.

no podamos esperar todavía importantes obras de muchos de los escritores de 1910. Pero, al igual que «*El crepúsculo*» de Baratinski, estas obras serán un fatídico ejemplo de poca actualidad y sólo pueden tener una significación social en otra época histórica.

INDICE

Poetas grandilocuentes
dicen bufonadas
sobre las banderas escriben
sobre el acero
pero esto
es absolutamente innecesario.
La revolución
la revolución es simple.
No es para Trotsky
no es para Lenin el verso conmovedor
en el combate
alabo a millones
veo a millones
canto a millones.

Vladimir Maiakovski



Icaria editorial